anxa
91-B
29176

MARYAN SOKOŁOWSKI.

WYSTAWA ZABYTKÓW

z czasów Jana III

w Sukiennicach krakowskich

w roku 1883.

W KRAKOWIE,
W DRUKARNI „CZASU“ FR. KLUCZYCKIEGO I SPÓŁKI
pod zarządem J. Łakocińskiego.
1884.

241

3-219

Maryan Sokołowski.

WYSTAWA ZABYTKÓW

z czasów Jana III

w Sukiennicach krakowskich

w roku 1883.

W KRAKOWIE,
W DRUKARNI „CZASU“ FR. KLUCZYCKIEGO I SP.
pod zarządem Józefa Łakocińskiego.
1884.

Osobne odbicie z „CZASU“ znacznie powiększone i uzupełnione.
Nakładem Autora.

TREŚĆ.

	Str.
Wstęp	3
I. Ogólny rzut oka na Wystawę	3
II. Tkaniny	15
III. Meble	46
IV. Wyroby złotnicze i klejnoty	55
V. Uzbrojenie, rzędy na konie, portrety, zakończenie	64
VI. Wykaz właścicieli przedmiotów ocenionych . .	75

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/wystawazabytkowz00soko

Piękną zaiste myślą było zebranie razem i postawienie przed oczyma publiczności tego wszystkiego, co się z XVII wieku u nas zebrać dało, aby przez dnie wielkich i uroczystych wspomnień uprzytomnić sobie stulecie opromienione tak jasno zachodzącem słońcem narodowej świetności. Rezultat przeszedł wszelkie oczekiwania i przewyższył doniosłością swą wszystkie inne, poprzednie tego rodzaju przedsięwzięcia. Wydobyte zostały z ukrycia niespodziewane i nieznane przedtem zabytki. Wspaniały obraz stanął nam przed oczyma, świadczący z jednej strony o naszem cywilizacyjnem i kulturalnem znaczeniu, a z drugiej o rozbudzonych, żywych i szlachetnych uczuciach, które się nań złożyły i zgromadzenie razem tylu okazów spowodowały. Postarajmy się zdać czytelnikom w ogólnych zarysach sprawę z wrażenia, jakie ta wystawa wywiera i oznaczyć charakter, jaki w szczegółach przedstawia.

I.

Przy samem wejściu od rynku do Sukiennic, bronzowe, zieloną patyną czasu pokryte armaty Potockich, które kiedyś gromiły Turków, oznaczają

wchód do przybytku poświęconego pamięci i czci bohatera. Po zaginających się spiralnie schodach wchodząc na górę, widzimy w środku przedsionka wielki bronzowy wazon, wypełniony na świąteczny czas kwiatami i odlany z innych polskich i tureckich armat. Festony z zieleni zdobią białe ściany i nad drzwiami po lewej stronie, barwny herb Polski z godłem Janiny zapowiada Wystawę. Drzwi się otwierają. Mamy przed sobą wielką, wysoką, podłużną salę, zajmującą nieledwie pół piętra budynku. Sala ta bez okien, a raczej o oknach przysłonionych i zakrytych, jest oświecona pełnem światłem z góry. U stóp naszych połyska wygładzona posadzka, na środku długim rzędem jaśnieją witryny gablotek i czterech szaf po rogach, kryjące najdrogocenniejsze przedmioty. Misterne meble z najwyszukańszego drzewa błyszczą glazurą fajansów, laków i pozłotą ustawionych na nich bronzów przy ścianach. Zbroje i bronie świecą tu i owdzie blachami. Cały dół ścian przykrywają drogie i różnobarwne tkaniny, a nad niemi z ciemniejącego coraz bardziej ku górze obicia, patrzą charakterystycznemi swemi twarzami portrety, dające życie i wyraz tej niemej wymowie martwych pamiątek przeszłości. Wszystko to skąpane w poważnych i głębokich półcieniach, tłumiących jaskrawości, błyski i blaski. Jeden tylko olbrzymich rozmiarów świecznik, wiszący u stropu, uwydatnia się bardziej na pierwszy rzut oka, jakby prowadził złocistym snopem promienie słońca do środka. Nareszcie w głębi, w perspektywicznym i jeszcze

uroczystszym cieniu miga się przez drzwi otwarte światełko lampki gorejącej przed ołtarzem, na którym umieszczono palladium wyprawy wiedeńskiej, cudowny obraz Matki Najświętszej, zamykający całość i kończący perspektywę.

Posuwamy się kilka kroków naprzód i spostrzegamy, że dwie wielkie ściany podłużne, przedzielone są w środku na lewo i na prawo, odrębnemi dekoracyami, występującemi plastycznie naprzód i streszczającemi w sobie myśl i cel wystawy. — Po lewej stronie, na estradzie z kilku schodów, przykrytej wschodniemi dywanami o przepysznej grze i harmonii barw, dźwiga się pod sufit baldachim, upięty z namiotu zdobytego pod Wiedniem, zakończony u szczytu festonami z makat, które spaja wielka złocista korona. Pod nim na wysokim, stożkowatym, zwężającym się ku górze postumencie stoi wielki, bronzowy biust Jana III z wieńcem ze świeżych liści dębowych na czole. Na postumencie i koło niego szable, strzelby i bronie, poniżej tarcze i kotły. Z dwóch stron dwie stalowe zbroje rycerskie, owinięte złotolitemi pasami. — Powyżej otaczają tę apoteozę portrety królów z tegoż samego stulecia. Władysław IV odpowiada pełnemu imponującej powagi portretowi króla Jana, a Jan Kazimierz — Zygmuntowi III. Pierwsze z nich przedstawiają ich w całych postaciach naturalnej wielkości, drugie dwa mniejsze w popiersiach. Tak ułożoną i ubraną całość, oddzielają od dalszych połaci dwa wielkie i jakby utkane w tym celu gobeliny, jeden z nich bowiem

wyobraża zdobycie Konstantynopola przez Turków, a drugi scenę z „Jerozolimy wyzwolonej“ Tassa, a zatem zapowiedź tureckiej grozy i wspomnienie ofiar, jakie chrześciaństwo ponosiło od początku dla jej pokonania. Nakoniec ciemnym i imponującym portretom królów, odpowiadają na posadzce i z dwóch stron estrady, występujące w dwóch rzędach ku środkowi na kozłach rzędy na konie, czapraki i siodła jedwabiem i aksamitem naszyte, turkusami, koralami, ametystami i agatami zdobne i kareciane zaprzęgi srebrem wykładane. — Błyszczy się to w świetle i mimo różnorodności barw, dostraja do tego pobladłego i zwiędłego tonu, którym powiew wieków ostrości łagodzi i harmonizuje. Ciemne królewskie popiersie, o szlachetnych rysach, z wieńcem liści symbolizujących nieśmiertelną sławę, odbija się wyraźnie od czerwonego tła namiotu, tkanego jasnemi tureckiemi haftami i prawdziwie po królewsku panuje nad otoczeniem. Taką jest dekoracya ściany lewej.

Jeżeli poświęcona jest ona samemu królowi, to przeciwległa jej po stronie prawej, dopełnia myśl z nią związaną i odnosi się tak do rodziny królewskiej, która bohatera z łona swego wydała, jak do zwycięstw, które on odnosił i które mu zapewniły nieśmiertelność. Na estradzie o wiele mniej występującej jak poprzednia na srodek, lecz znacznie szerszej i przykrytej również tkaninami, a ubranej w kopie, buzdygany, pałasze, miecze, szable i strzelby, ustawiony jest szereg portretów królewskich, między któremi odznacza się w sa-

mym środku biała marmurowa, w formę medalionu ujęta, a niepospolitem dziełem sztuki będąca płaskorzeźba. Przedstawia ona popiersie Innocentego XI Odeschalchi i wykonana była dla spokrewnionej z nim rodziny Esterhazych, podług medalionów współczesnych w XVIII wieku przez jakiegoś francuskiego rzeźbiarza, którego talent przypomina Houdona, tegoż samego, co rzeźbił statuę Woltera w przedsionku teatru francuskiego w Paryżu i S. Bruno w kościele S. Maria dei Angeli w Rzymie. Popiersie papieża, za pontyfikatu którego odbyła się wyprawa wiedeńska i który z jej polskim tryumfem obchodził zarazem tryumf Kościoła, streszcza w sobie wspólnie z biustem królewskim myśl przewodnią uroczystości. Przechodząc wzrokiem od marmuru do przeciwległego obrazu, myślimy mimowoli o zwycięztwie Chrześciaństwa nad Islamem i cywilizacyi nad barbarzyństwem. Wyżej nad szeregiem tych portretów rozciąga się na całej ścianie wspaniały gobelin z bitwą nad Granikiem Aleksandra W. wykonaną podług kompozycyi Lebruna, przypominającą tak właściwie na tem miejscu klasyczny ideał bohaterstwa rycerskiego i heroizmu ludzkości. Nad tym gobelinem jasnym, o barwach pogodnych, białych, różowych i blado niebieskich a przenoszących nas w świat snów i marzeń, również jak z dwóch stron koło niego, wiszą ciemne i jakby ramy dla niego stanowiące, portrety rodziny króla Jana, jego dziada, ojca i matki, jego żony i jego dzieci. Estrada z tą dekoracyą znaczną przestrzeń zajmującą, zamknięta jest od dołu

z dwóch stron także kozłami, na których leżą drogocenne makaty w malowniczym nieładzie. Na straży stoją znowu pełne zbroje, tak jak zakuci w stal rycerze, a powyżej nich czernieją cztery obrazy, dwa wielkie w górze, a dwa mniejsze niżej. Na jednym, pędzla flandryjskiego malarza Rugendasa, Jan III pełen charakteru, siedzi na wspiętym koniu w rzymskiej zbroi. Na drugim, malowanym prawdopodobnie przez Altamontego, Ś. Marcin również na koniu dzieli się swym płaszczem z ubogim, a pod nim król Jan jedzie naprzód na czele zbrojnych. Obrazy mniejsze przedstawiają zwycięztwa tak hetmańskie, jak królewskie. Nakoniec dalej widzimy jeszcze dwa gobeliny, odpowiadające gobelinom ściany przeciwnej i podnoszące barwnością swą effekt ściany, z przedstawieniami polowania na słonie i urodzin Adonisa. Powiedziałbyś, że w stylu Astrei i panegirycznej literatury wieku ten ostatni odnosi się do przyjścia na świat samego króla Jana III.

Pozostałe części sali, tak przed temi dwoma głównemi i dopełniającemi się dekoracyami, jak za niemi poświęcone są wszystkim innym obrazom uprzytomniającym nam kulturę stulecia, tudzież wielkich ludzi i rody, które w niem przeważną rolę grały.

Naprzód po tej stronie, od którejśmy opis zaczęli, tak na lewo jak na prawo od gobelinów, otaczających baldachim z biustem królewskim, zwracają naszą uwagę dwa większych rozmiarów portrety. Ten, który nas pierwszy przy samem

wejściu uderza, przedstawia Jana z Tęczyna, przedostatniego z wielkiego rodu i budzi pamięć najświetniejszych chwil naszej kultury i naszych rycerskich zasług.

Młody, piękny, o sympatycznych czarnych i głębokich oczach, w futrzanym kołpaku na głowie, w białym, długim, futrem obszytym żupanie, stoi on wsparty pod boki przed nami i rysuje się wyraziście na monumentalnem i ciemnem tle, uosabiając w sobie najczystszą, najszlachetniejszą i najponętniejszą zarazem stronę charakteru tych pokoleń, co prowadziły ster naszych dziejów, a do których i ród Sobieskich należał. Nie ulega wątpliwości, że wyszedł on z pod pędzla włoskiego malarza. Jest w nim jakiś wenecki zakrój i urok, z tą przytłumioną i nieco chłodną tonacyą, która dzieła padewskiej szkoły odznacza. Jeszcze powiew epoki odrodzenia z niego na nas działa i jak magnes ciągnie do siebie. Domyślamy się, że to dopiero początek XVII stulecia, że to pierwsze jego lata i to w kraju, w którym późna wiosna może wpłynąć na stosunkowe opóźnienie jesieni. Przepyszny ten portret oprawiają złote ramy z delikatnych giętych splotów i liści złożone, których lekka tkań odbija się błyszcząco na ciemnych makatach i wyrzuca z nich przedstawienie naprzód. Na prawo za nim i na całej wysokości wisi kotara wschodnia ze srebrnemi półksiężycami na karmazynowym aksamicie, przypominająca noce Bosforu. U spodu zaś wysuwa się z pod ram feston upięty z kapy tureckiej, mający barwę przejrzałego gra-

natu ze srebrzystym wzorem z wielkich wachlarzowatych palmowych liści, o wspaniałym rysunku. Z pośrodka tych zdobyczy nad niewiernymi, ta młodzieńcza postać, — wyobrażająca pokolenia wykarmione poezyą Ariosta i Tassa i wspomnieniami Lepantu, — robi takie wrażenie, jakby przygotowywała nas z góry do zwycięztw wiedeńskich, które miały poprzednie chrześciańskie tryumfy ostatecznie dopełnić i na zawsze utrwalić.

Drugi portret po stronie przeciwnej jest niemniej interesujący, jakkolwiek przenosi myśl w inną zupełnie dziedzinę i w inne czasy. Przedstawia on całą rodzinę Jana III w jednej grupie. Widzimy na nim królową Marysieńkę ze wszystkiemi małemi jeszcze dziećmi i z jednem niemowlęciem u piersi. Ona sama w stroju na wpół klasycznym, a dzieci w znacznej części nagie. Króla zastępuje biust kamienny w głębi, na tle nieba, za fałdami wielkiej, czerwonej draperyi. Królowa młoda i piękna, w na wpół białej a wpół niebieskiej sukni, wygląda jak bogini, w otoczeniu mitologicznych bambinów i patrzy wprost na nas czarnemi oczyma, z ruchem figury, pełnym manierowanego wdzięku. Portret ten, wykonany bezwątpienia przez francuskiego malarza, świadczy wymownie o wielkoświatowym wpływie ówczesnej Francyi, który przez nią zaczął przenikać niektóre warstwy naszego społeczeństwa. Od obrazu na prawo wisi wielka opona o srebrnym, barokowym, ciężkim, lecz bogatym hafcie na aksamicie czerwonym, a u spodu zpod ram, tak jak pod portretem poprzednim,

spada w feston upięta tkanina z żółtego, błyszczącego atłasu, pokryta wzorem białych łodyg i splotów, której charakter ma wdzięk, i gotów jesteś powiedzieć — woń kwiatów zasuszonych w sztambuchach naszych prababek. Wreszcie nad obu temi portretami, tak nad pierwszym, jak nad drugim, podnoszą się w górę na ciemnem obiciu w całej swej rozciągłości wzorzyste hafty z namiotu W. Wezyra, tak jakby arabskie napisy, pełne ornamentacyjnej fantazyi, naszyte raz na złocistej, to znowu turkusowej barwy jedwabiu. W ten sposób te dwa obrazy, z tem wszystkiem, co go otacza, zamykają naturalnie apoteozę króla. Pierwszy daje wyraz pamiątkowej, bardziej męzkiej, a drugi ostatniej, na niewieście wpływy wystawionej połowie stulecia. Pierwszy przypomina poezyę i prostotę młodości, a drugi rafineryę wieku dojrzałego. I oba, mimo tej różnicy, kończą się jednakowo u góry temi tureckiemi, jakby magicznemi znakami, które wskazują na wiedeński tryumf i łączą ich odmienny nastrój w jednej myśli i w jednem uczuciu.

Dalej wszystkie pozostałe ściany zajmują od dołu różnobarwne, jedwabiami i haftami lśniące tyftyki, makaty, kobierce, i inne tkaniny, na których tle wiszą drogocenne, świecące się w słońcu i kipiące od złota kościelne kapy i ornaty, miniatury i medaliony z wizerunkami króla i wielkich ludzi, tudzież mniejsze obrazy z przedstawieniami allegoryj, bitew i architektonicznych wnętrz rezydencyj królewskich. Portrety wielkich rodów i znakomitych

ludzi w pełnych postaciach na ciemnem tle dopełniają ten widok, aż po górny gzyms sufitu.

Od wejścia na lewo mamy przed sobą Lubomirskich, dalej Jabłonowskich, Morsztynów. Na prawo Lubomirskich jeszcze, Wielopolskich, Denhofów, Górzyńskich i Wodzickich. Jeśli wejdziemy w głąb sali, zobaczymy na jednej ścianie zgromadzonych hetmanów i wielkich wojowników stulecia, Jabłonowskiego, Koniecpolskiego, Żółkiewskiego, Czarnieckiego, Marka Matczyńskiego i Floryana Rzewuskiego, a na drugiej obok wielkiego konnego portretu króla Jana, Hetmanowstwa Sieniawskich, tudzież uczonych Nowodworskiego i Dąbrowskiego. Obok ojców, mężów i synów w strojach polskich i francuskich, żołnierskich i salonowych, duchownych i świeckich, widzimy jeszcze strojniej ubrane matki, żony i córki. Od wielkich poważnych peruk, spadających na ramiona i staropolskich głów podgolonych, do włosów pudrowanych lub rozpuszczonych swobodnie, wszystkie fryzury wieku przesuwają się przed nami i wszystkie typy i twarze mówią do naszej wyobraźni. Całe stulecie, szeregiem zmian i fluktuacyj mody i obyczajów, od pierwszych lat XVII wieku, przypominających wiek XVI, aż do początkowych XVIII w., w których pewien sentymentalny naturalizm zaczął zastępować teatralną powagę, odzywa się do nas jednym głosem. Nic wyłącznie nie skacze naprzód, nie głuszy otoczenia i nie razi, ale wszystko składa się na wspólny uroczysty akord. Od górnych ciemnych obić odbijają się dobrze tak wykwintne

w swej różnobarwności tkaniny i działają na oczy przeważnym tonem swej zbiorowej harmonii tak łagodnie i silnie, jak stare wino na podniebienie. Dodajmy do tego na tle tęczowej tych tkanin powierzchni rysujące się meble z hebanu, ze starego dębu, jaworu lub orzecha, wykładane figuralnemi i ornamentacyjnemi intarsiami z kości słoniowej, które się wówczas zaczęły na wielką skalę rozpowszechniać na północy, lub też drogocennemi mozajkami z lapis-lazuli, z koralu, z agatu i złoconego bronzu. Dodajmy, na przeciwległych ścianach od wejścia i na całej prawie ich wysokości wiszące najbarwniejsze i najjaśniejsze zarazem opony, żółte atłasowe, czerwone i karmazynowe o nieokreślonych odcieniach, zielone i niebieskie koloru stali, zdobne wielkiemi i plastycznie występującemi wzorami herbów i monogramów, koron i splotów heraldycznych lub fantastycznych tureckich, a nawet japońskich. Dodajmy nakoniec nad jednemi i drugiemi drzwiami rozciągnięte ciemne kobierce, na których symetrycznie sobie odpowiadają srebrem naszyte wielkie ornamentacyjne cyfry jednego z rycerzy wiedeńskich i ciężkie, a poważne szpalery, czyli tak zwane *werdury*, podpięte z boku sznurami i otwierające nam wejście z jednej, a widok na ołtarz z drugiej strony, a będziemy mieli przybliżone wyobrażenie o wrażeniu, jakie ten wspaniały przybytek wywiera.

Ale to nie wszystko. Idziemy dalej. Ostatnia sala, kwadratowa mniej więcej na planie i zaledwie czwartą część poprzedniej rozmiarami swemi

obejmująca, a którą ze światełkiem lampy u stropu widzieliśmy przez otwarte w dalekiej perspektywie wejście, ma na przeciwległej drzwiom ścianie ustawiony wielki turecki namiot, którego poły są podniesione w górę i tak upięte, aby mogły tworzyć otwartą obozową kaplicę. W cieniu jej karmazynowych, jasnemi i podłużnemi ornamentami pokrytych ścian, rysuje się na ołtarzu, w złote, późniejsze o wiele ramy oprawny cudowny obraz Matki Najświętszej. Ołtarz ten zdobi wspaniałe antepedium, o złotych i srebrnych litych ornamentacyjnych kołach, pełnych imponującego charakteru, i kapa aksamitna karmazynowa, misternym, złotym, renesansowym haftem naszyta, na której stoi relikwiarz w formie herbu miasta Krakowa. Jasnozielona zewnętrzna strona namiotu podniesiona piramidalnie w górę i zakończona złocistą kulą z krzyżem błyszczącym na półksiężycu, uwydatnia jego kształt wyraźnie na ciemnem tle. Wielkie kotły wojenne leżą na stopniach u dołu, pokrytych kobiercami i dwaj husarze skrzydlaci w stalowych zbrojach, na koniach, z kopiami w dłoni, strzegą z dwóch stron wejścia do tej kaplicy. Wstępne narożniki sali wypełnione są rozpiętemi namiotami tureckiemi zpod Wiednia, z odwróconą na zewnątrz barwniejszą i bogatszą stroną. Nad niemi wiszą portrety biskupów krakowskich. Inne ściany zakrywają obrazy, przedstawiające Jana III lub członków jego rodziny, czy też sceny, ze zwycięztwem mające związek. Nareszcie po obu stronach środkowego namiotu mamy od siebie na lewo

dwie przepyszne, swym dekoracyjnym efektem gobelinowe zastawy, z herbami biskupa krakowskiego Zadzika, ujęte w bogato rzeźbione dębowe ramy okna, w którego stylu i kompozycyjnej fantazyi znać smak przekwitłego renesansu. Na prawo zaś, na wschodnich dywanach widzimy za szkłem oprawne ryciny i akwarelle, dopełniające ten zasób artystycznych utworów, czci króla Jana poświęconych, o których pragnęliśmy dać czytelnikom pobieżne wyobrażenie. Ponieważ nietylko ściany tej sali, tak jak i poprzedniej, są ciemną kitajką obite, ale w dodatku okno jej w suficie ma światło przytłumione dyskretną zasłoną, wskutek tego cała jej przestrzeń ma przy blasku gorejącej lampki jakiś mistyczny urok, godzący się z wiarą naszych praojców i z duchem poświęceń i czynów, których pamięć obchodzimy. Kończy ono w sposób właściwy wystawę i pozwala nam z niej wyjść z tem samem uczuciem, z jakiem wychodzimy z kościoła.

II.

Jedna z najdawniejszych wschodnich baśni opowiada, że indyjscy mędrcy wezwani przez jakiegoś króla, do przesłania mu pism swoich, zażądali karawany, złożonej ze stu wielbłądów, do ich przewiezienia. Lecz, gdy tak wielkiej ilości otrzymać nie mogli, zgodzili się na wielbłądów dziesięć. Skoro zaś i tego dać im nie chciano, poprzestali na streszczeniu całej swej mądrości w czterech

wierszach, które gołąb na skrzydłach zaniósł przez pustynie. Każdy sprawozdawca przechodząc od ogólnego rzutu oka na wystawę, do szczegółowej charakterystyki zebranych na niej okazów, przypomnieć sobie może tę prastarą opowieść, gdyż znajduje się pod pewnym względem w podobnem do tych mędrców położeniu, chociaż z ich wskazówki korzystać nie jest w stanie. Materyał, o którym ma mówić, jest tak różnorodny i bogaty, że wystarczyłby do zapełnienia kilku książek, a o tyle różny od „mądrości indyjskiej,“ że się zamknąć nie da w kilku słowach. Rachując zatem na to, że sam przedmiot przemówi za siebie i usprawiedliwi rozbiór, nie tak wyczerpujący treścią i nie tak lekki formą, jakby sobie tego życzyć należało, przystępujemy do naszego zadania.

Zaczynamy od wyrobów, kto wie, czy początkiem techniki swej nie najstarszych, a w każdym razie sięgających pierwszych kroków człowieka na polu kultury, tj. od tkanin, w których wątku leżały zarody wszelkiej ornamentacyi, a zatem i sztuki, a między niemi od tak zwanych gobelinów, najbardziej na naszej wystawie wpadających w oczy.

Do ostatnich jeszcze czasów powszechnem było mniemanie, że technika szpalerów i kobierców, wykonanych na osnowie wyciągniętej między ruchomemi walcami pionowego krosna i tworząca w przebiegu swych barwnych nici obrazy o tonach łagodnych, przytłumionych, świetne bez jaskrawości i żywe bez ostrości, czyli tak zwana *ta-*

pisserie de haute lisse, wynaleziona była w XIII wieku we Francyi, i że ztamtąd rozeszła się po świecie. Dzięki najnowszym badaniom, wiemy dzisiaj, że jest tak stara, jak dzieje ludzkości. — W sławnych hypogeach nadnilowych w Beni-Hassan, na podziemnych ścianach, widzieć można przy blasku pochodni, na wpół nagie niewolnice egipskie w *klaftach* na głowie i z opaską *szenti* koło bioder, siedzące na piętach, przed pionowem krosnem, podobnem do tego, jakiego się po dziśdzień używa do tkanin gobelinów paryskich. — W grobowcach etruskich w Chiusi znaleziono przed parą laty wazę grecką z V wieku przed Chr. z przedstawieniem wyobrażającem Penelopę zadumaną u podnóża wielkiego, takiegoż samego krosna, na którem się rozciąga rozpoczęta, ale nigdy nie skończona legendarna tkanina. Nareszcie jeszcze później, wydobyto ze starych cmentarzysk w Fayum w Egipcie, datujących z kilku wieków, od IV do IX po Chr., tj. z czasów, w których tak momifikacya zmarłych, jak palenie ciał wyszło z użycia, wielką ilość tkanin gobelinowych, przechowanych jaknajlepiej w suchym piasku i świadczących o ginącym we mgłach starożytności początku tej techniki. Nie ulega też najmniejszej wątpliwości, że znana w klasycznym świecie, zapomniana i upadła w czasach barbarzyńskich, kwitła i rozwijała się ona nieprzerwanie w prawdopodobnej swej ojczyźnie, w głębi Azyi Mniejszej, w południowej Persyi i w północnej Syryi, zkąd była przeniesiona w średnich wiekach do Europy. Nastąpiło to

w zaraniu naszych dziejów, w chwili tego olbrzymiego ruchu, który łączył wpływy zamierających cywilizacyj azyatyckich z nowo-rodzącą się cywilizacyą europejską, t. j. w czasach wojen krzyżowych. W połowie XII wieku po wyprawach na Korynt, Teby i Ateny, Roger, król sycylijski sprowadził robotników bizantyńskich do wyrobów jedwabnych do Palermo. — I wkrótce potem, jak się zdaje, Ludwik VII, król francuski, po dwuletnim pobycie w Syryi, przywiózł ze sobą saraceńskich tkaczy, którzy ją zaprowadzili i rozpowszechnili we Francyi.

Z Paryża, kobiernictwo to rozeszło się po północnych prowincyach i po Flandryi, gdzie w XV wieku najbardziej zakwitło w Arras, a w XVI w Brukselli. Najwięksi mistrze, od epoki odrodzenia zacząwszy, przyczynili się współudziałem swym do podniesienia tego przemysłu i do nadania mu wyższego, estetycznego piętna, również jak całej pełni dekoracyjnego efektu.

Rafael rysował nieśmiertelne swoje kartony do sławnych szpalerów, wykonanych przez brukselskiego tkacza Piotra van der Aelsta. W ślad za nim poszedł Juliusz Rzymianin i inni jego uczniowie. Skoro z końcem XVI wieku rękodzielnictwo to podupadło, ożywił je i podniósł Rubens we Flandryi w pierwszej, a udarowany malarz Karol Lebrun we Francyi w drugiej połowie XVII wieku. Z inicyatywy Ludwika XIV i wielkiego jego ministra Colberta, powstała w tym ostatnim czasie państwowa i po dzisiaj istniejąca fabryka tego

rodzaju wyrobów w Paryżu, nad rzeczką Bievrą, wpadającą do Sekwany, mającą wodę o szczególniejszych dla farbierstwa przymiotach, w posiadłościach należących niegdyś do głośnego farbierza i tkacza Idziego Gobelina, którego nazwisko na zawsze się z nią związało. Tak, jak poprzednio wszystkie takie tkaniny, bez względu na ich bezpośrednie pochodzenie, od miasta Arras, gdzie szczególniej kwitły, nazywano *arrasami*, tak odtąd wszystkie od tej sławnej fabryki *gobelinami* zaczęto nazywać.

Z gobelinów, które na wystawie oglądać można, najstarszemi jak sądzimy, są dwa szpalery katedry krakowskiej, pochodzące z seryi sześciu sztuk, przekazanych kościołowi katedralnemu przez biskupa Gębickiego w roku 1657. Wydał je w całości X. kan. Polkowski w publikacyi, należącej do rzadkości. Przedstawiają one dwie sceny z Iliady, mianowicie: „porwanie Heleny“ i „wprowadzenie drewnianego konia w bramy Ilionu.“ Są wykonane starannie, a obrachowane na zawieszanie wysokie, jak to widać z silnego zaznaczenia konturów i główniejszych części kompozycyi, na stosunkowo bladem i mało wyrazistem tle. Mają one wdzięk właściwy epoce przejścia ze średnich wieków w renesans i charakter zagadkowy. Sądząc z naiwności pomysłu, z rysunku figur, a zwłaszcza ze średniowiecznych strojów i z tureckiej chorągwi z półksiężycem, pod której godłem walczą pełni flamandzkiego zakroju Trojanie, należałoby przypuszczać, że powstały w przedrafaelowskich dla

Flandryi czasach, t. j. w pierwszych latach XVI stulecia, gdyby nie to, że przedstawieni na nich greccy rycerze przypominają uzbrojeniem żołnierzy z pod Lepantu, czy też żołdaków Alby lub Spinoli, w Niderlandzkiej wojnie, i że szlak je otaczający w architektonicznych swych formach, w hemisferycznych, metalowych i z wielką plastyką występujących z ram źwierciadlanych tarczach, tudzież w festonach, złożonych z wielkich liści i ciężkich owoców, jednem słowem, we wszystkich swych rysunkowych i kolorystycznych cechach, zdradza o wiele późniejszą datę. Najprawdopodobniejszą więc jest rzeczą, że wykonane zostały w połowie XVI wieku w brukselskich warstatach wtedy, kiedy zaalpejscy mistrze flandryjskim tkaczom rzadziej swych kartonów dostarczali i to podług kompozycyi jakiegoś miejscowego artysty, pogrążonego jeszcze twórczością w średniowiecznych tradycyach. Szpalery te w archaicznej swej surowości wywierają wrażenie, są rysowane z życiem i nie bez oryginalnego talentu, ale znać tak w motywach ornamentacyjnych ich szlaku, jak i w przytłumionej i pobladłej tonacyi, zapowiedź rozpoczynającego się schyłku pomyślności i znaczenia brukselskiej, kiedyś tak głośnej fabryki. W każdym razie genialny Rubens, który działalnością swą na początku następnego stulecia dźwignął kobiernictwo flandryjskie, twórczego swego tchnienia jeszcze nie pozostawił na nich. Mamy za to z epoki już porubensowskiej przed sobą dwie bardzo piękne, brukselskie także, jak sądzimy,

gobelinowe zastawy, będące także własnością katedry, po biskupie Jakóbie Zadziku. W otoczeniu wąskiego szlaku z drobnych roślinnych motywów, na karmazynowem tle, urozmaiconem jaśniejszemi gzygzakami, występuje na nich, wśród splotów ornamentacyjnych, allegorycznych figur i geniuszów, pod kardynalskim kapeluszem olbrzymi herb Korab. Nad nim czytamy napis: *Jacobus Zadzik, Epus culm. et pom., supremus regii cancellarius* u góry, a pod nim rok *1633* u dołu. Jest w tych zastawach jakaś wielkopańska powaga, jakiś ton dumny i podniosły, godny dygnitarza, który je zamówił, i dobrze odpowiadający stuleciu, którego datę noszą.

Późniejsze cechy tegoż samego wieku ma interesujący gobelin p. Stanisława Niedzielskiego z napisem na górnym szlaku: *Adonis arbore genitus.* Przedstawia on dwie sceny obok siebie, składające się na jeden mitologiczny wypadek. Myrrha, córka kapłana cypryjskiej Afrodyty, rozgorzała fatalną miłością do własnego ojca i zamieniona została łaską biorącej ją w opiekę bogini na drzewo mirtowe, z którego pękniętej na wiosnę kory narodził się Adonis. Z jednej strony widzimy jakąś młodą kapłankę, unoszącą się nieledwie nad ziemią, z rańtuchem podniesionym w górę ku mirtowemu drzewu, i pragnącą przyjąć w swe ręce mające się narodzić dziecko; a z drugiej całą grupę z samego, jak się zdaje, bóstwa i z innych jego służebnic złożoną, która pierwszemi staraniami nowonarodzonego otacza. Bogini, z profilem

zapewne portretowanym dla właścicielki gobelinu, trzyma Adonisa na kolanach. Jedna służebnica w odwianej wiatrem nad głową draperyi nalewa wody do czary, druga przyklękła, wyciąga z troskliwością dłonie, by niemowlęciu przyjść w pomoc. Złocista taca i dzban o formach właściwych stuleciu, błyszczą u stóp tej grupy, na murawie. Stroje kobiet, przetykane złotem, kształty wysmukłe i wykwintne w rysunku, a pełne uczucia i życia w ruchach. Wszystko ma jakiś manierowany wdzięk, przypominający język malarzy XV stulecia, przetłómaczony dyskretnie na górnolotną wymowę XVII w. Odbywa się to na tle szerokiego, w klasycznym stylu pojętego i efektami światła jaśniejącego krajobrazu, w którego pomyśle znać wpływ Claude-Lorraina. Ciemne i wielkie grupy drzew tworzą z dwóch stron ramy dla jaśniejszego i perspektywicznie pojętego środka. Wśród nich szereg zlewających się z sobą planów, podnosi się w górę, od roślinności kryjącej ziemię na dole, aż ku mgłom ginącym w dali, za której świetlaną zasłoną widać przesuwające się jakieś zaledwo dostrzeżone postacie, starożytne sarkofagi i z boku na kolumnach wspartą świątynię Wenery. Figury są stosunkowo małe, karnacye zatarte i niewyraźne, barwy sukien i złote nici naszyć zczerniałe i spłowiałe, tak, że kompozycya ginie na pierwszy rzut oka w przepysznym krajobrazie, który jeden zachował dawną i pełną blasku świetność. Szpaler ten ma powierzchnię pomarszczoną i nierówną, odbija światło w sposób jaskrawy i zacierający

wyrazistość przedstawienia, a mimo tego jest dla oka pełen niezwykłego uroku i sprawia niepospolite dekoracyjne wrażenie. Wiszący na tej samej ścianie wielki gobelin hr. Załuskiej, z polowaniem na słonie, zdaje się mieć również flandryjski początek i pochodzić z późniejszych już czasów. Znać w jego kompozycyi wpływ rubensowskiej szkoły.

Jeżeli arras p. Niedzielskiego jest najdrogocenniejszym i najwykwintniejszym dla prawdziwego znawcy, to najpiękniejszym ze wszystkich zebranych tutaj gobelinów dla publiczności i na pierwszy rzut oka jest gobelin, będący własnością Hallerów, z drugiej połowy XVII w., przedstawiający zwycięztwo Aleksandra W nad Granikiem, wykonane według kompozyi i rysunkowego kartonu głośnego Lebruna. Jest on ustępem z wielkiej kompozycyjnej seryi szpalerów, poświęconych w całości historyi bohatera macedońskiego, utkanej z polecenia Ludwika XIV i znajdującej się w pierwotnym oryginale w Wersalu, lecz reprodukowanej kilkakrotnie w następstwie. Lebrun był pierwszym dyrektorem fabryki gobelinów, po jej założeniu i tym zarazem, który tę technikę bystrością swą, niezmordowaną czynnością, smakiem i nieporównanym dekoracyjnym talentem podniósł do nowej, i aż po nasze czasy niedościgłej wysokości. Jeżeli ze stanowiska wyższej sztuki i głębiej rozumianego malarstwa, charakter jego twórczości razi nas pewnym pompatycznym i teatral-

nym chłodem, to przyznać należy, że w rzeczach dotyczących zastosowania sztuki do przemysłu i w tem wszystkiem co się do właściwej dekoracyi odnosi, pomysłowość jego była niewyczerpana, zawsze idąca wprost do celu i odpowiadająca przeznaczeniu.

Powiedzieć bez przesady można, że przez długie lata nie było przedmiotu, zaspakajającego potrzeby Wersalskiego dworu, któryby z rąk jego nie wyszedł, a przynajmniej piętna jego twórczości nie nosił na sobie. Jeśli nie rysował sam, to kierował rysunkami i wzorami rzeźb, ornamentacyj i ozdób ściennych, wyrobów złotniczych, bronzowniczych, ślusarskich, dawał pomysły do mozaik, do mebli, stołów, krzeseł, do naczyń, pająków, kandelabrów, jednem słowem, był duchem kierującym całą dekoracyjną stroną dworskiego i monarchicznego ówczesnego przepychu, który tak wielki wpływ wywarł na styl, na modę i na charakter drugiej połowy stulecia. Na żadnem jednak polu nie położył tak wielkich zasług i nie stworzył dzieł, mających tak trwałą wartość, jak na polu gobelinowego tkactwa, którego kierunek i rozwój był mu bezpośrednio poddany. Przy swych różnorodnych zajęciach znajdował dosyć czasu na badanie dawnych tkanin z najpiękniejszych epok i pozostałych do nich kartonów po wielkich mistrzach. Wiedział dobrze, że kobierzec tkany lnianemi czy wełnianemi nićmi nie może być takim obrazem, jak olejnemi farbami malowane płótno, że przedstawienie, będące jego treścią, musi się

w układzie samym zastosować do tkaniny, mogącej mieć jedynie dekoracyjne znaczenie, zależne od całego otoczenia. Największą toż uwagę zwracał na równowagę mas, w rzuconych na tło, i tworzących ożywioną uczuciem pomysłu arabeskę grupach. Nieraz pierwsze plany, chociażby z podrzędnych szczegółów złożone traktował wydatnie, a przedmiot główny bez wahania cofał w tył. Skali perspektywicznego zmniejszenia dawał szerokie pole. Ożywiał to powietrzem i niebem i dopełniał śmiało zaznaczonemi falami wody, jeśli scena na to pozwalała. Umiał przytem w kompozycyę wlać tyle swobody, ruchu i życia, że przypominał w niej niekiedy rubensowską werwę. Nie używał barw ciemnych i nie bawił się w kolorystyczną rafineryę skomplikowanych tonacyj. Karnacye jego jednotonne i zmieniające się co najwięcej odpowiednio do płci i wieku przedstawionych postaci i w ten sam sposób zabarwione draperye składały się zawsze na jasną, świetną i harmonijną całość. Właściwości te i zalety sprawdzić możemy w pełni na naszym gobelinie, stosunkowo dobrze zachowanym i którego przedmiot tak korzystnie talent swego twórcy uwydatnia. Alfred de Musset gdzieś powiada, że treść *Don Juana* jest tak niewyczerpana, że służyła za źródło natchnień dla tylu poetów i mimo tego sama przez się wystarczała do podniesienia twórczości każdego. O dziejach Aleksandra W. i o ich stosunku do dekoracyjnej sztuki, da się powiedzieć toż samo. Przez trzy stulecia gobelinowe tkactwo czerpało w nich pomysły

rozlicznych kompozycyj i każdy artysta pojmował je inaczej, ale żaden nie umiał w nie włożyć takiej tryumfalnej zamaszystości i takiego heroicznego akcentu, co nasz malarz. Rysunek jego jest zwykły, typy konwencyonalne, układ teatralny, a jednak przy matowym blasku i harmonii jasnych barw, życie promienieje z całości i robi takie wrażenie, jak głos fanfary przy wschodzącem słońcu. Szkoda tylko, że gobelin ten nie ma szlaku. W górnej i w dolnej jego części widać jeszcze końce jakiejś ozdoby z roślinnych motywów, po nim pozostałe. Jeżeli ramy nie są bez znaczenia dla każdego obrazu, to w gobelinach, mających przedewszystkiem dekoracyjny charakter, szlaki grają tem ważniejszą rolę. Rozumieli to dawni mistrze, którzy w XVI stuleciu największe dowody pomysłowości swej i fantazyi w rysunku takich szlaków składali. Lebrun był tej zasadzie i tej tradycyi wierny i szlaki jego należą zwykle do najpiękniejszych.

Dwa ostatnie szpalery, dopełniające zasób Wystawy pod względem tych tkanin są o wiele późniejsze i należą już do XVIII wieku. Przedstawiają Zdobycie Konstantynopola przez Turków i jakąś scenę z Jerozolimy Wyzwolonej Tassa. Każda z tych scen składa się z małej liczby figur, których karnacye i stroje zachowały żywe barwy. Szlak ich stanowią ramy architektoniczne, złożone z manierowanych białych figur na kamiennych pilastrach, z festonami kwiatów u góry.

Niżej o wiele stoją one, tak pod względem kompozycyi, jak technicznego wykonania, od poprzednich, a jednak całym charakterem świadczą o swem znaczeniu w dekoracyi wielkich sal. Gobeliny te należą do hr. Maryi Kwileckiej i noszą napis nad dolnym szlakiem: *P. Ferloni, Romae, 1737.* Fabryka z firmą tego nazwiska, założona została w Rzymie przez papieża Klemensa XI, Albani, i trwała zaledwie nie całe lat pięćdziesiąt. Przez ten krótki czas wydała znaczną bardzo ilość gobelinowych szpalerów, które dzisiaj zdobią pałace patrycyuszów rzymskich i niektóre sale Watykanu. Głośne szpalery, wykonane podług rysunków Rubensa i Poussina, a przedstawiające historyę Rzymu w *sala del Trono*, w pałacu Konserwatorów na Kapitolu, z niej wyszły.

Streszczając nasze wrażenie i rzucając raz jeszcze okiem na te gobelinowe tkaniny, domyślamy się, jak ich dekoracyjna rola i doniosłość wiązać się musiała z otoczeniem, do którego były przeznaczone. Znaczna część ich malowniczości i wspaniałości wystąpić mogła w całej pełni dopiero na ścianach, mających pokrewny i godzący się z ich cechami charakter. Czyż można sobie wyobrazić lepiej najstarsze brukselskie szpalery ze scenami Iliady, z ciężkością flamandzką ich kompozycyi, z naturalistycznym ich zakrojem, z naiwnościami średniowiecznemi, wplecionami w ich klasyczną opowieść, jak na tle wnętrza w stylu przekwitłego północnego Odrodzenia, w otoczeniu różnobarwnych marmurów, pilastrów i kolumn? Czyż

interesujący arras z narodzeniem Adonisa nie byłby się godził dobrze z przestrzeniami mniejszemi i mającemi zaciszny hollenderski nastrój, z ciemnym płaskim, lub taflowanym sufitem, z kordybanowem obiciem u góry, a z drewnianem u dołu, wśród czegoby wyglądał, jak okno otwarte na słoneczny świat, w barokowy nieco sposób pojętych mytów? Czyż nie czujemy, że gobelin francuzki z kompozycyą Lebruna, ze sceną, przenoszącą nas w dziedzinę heroicznych legend, z barwami różowemi i lazurowemi o jakichś idealnych tonacyach, wymaga wielkiej i prawdziwie wersalskiej sali, o ścianach białych, o gzymsach błyszczących od złota, o ornamentach stiukowych z wielkiemi zwierciadłami i kryształowemi pająkami u stropu i o posuwistej, a lśniącej posadzce? Nawet szpalery Ferloniego wystąpić powinny o wiele świetniej w tych rzymskich pałacach, w których budowie pompatyczny i manierowany styl Berniniego trwał jeszcze w XVIII wieku. W ten sposób wszystkie intonacye tej gammy instynktów i uczuć XVII stulecia, które się objawiają w zewnętrznych cechach otoczenia ludzkiego, w całym swoim dziejowym przebiegu, od ostatnich drgnień Odrodzenia, aż do epoki *rococo*, znalazły w arrasach i gobelinach naszej Wystawy charakterystyczny wyraz.

Po gobelinach najbardziej uderzają nas tkaniny kościelne, między któremi szczególniej wpadają blaskiem i świetnością swą w oczy kapy i ornaty.

Do połowy XIII stulecia, kapa, czyli tak zwane *pluviale*, tj. rodzaj płaszcza zapinanego pod szyją i spadającego po kostki, obwijającego fałdami całe ciało i opatrzonego kapturem, służyła wyłącznie za ubranie sług kościelnych i śpiewaków, należących do stanu świeckiego. Od tego czasu stała się ona uroczystym strojem księży i biskupów. Zaczęto ją szyć z najdrogocenniejszych materyj i zdobić haftami, przyczem pierwotna jej forma uległa pewnej zmianie. Dawny kaptur, przeznaczony do pokrycia głowy w czasie słoty, czyli *caputium*, ustąpił miejsca z tyłu, dekoracyjnemu płatowi wspaniałej tkaniny, czyli tak zwanej tarczy, *clipeus*, która zrazu trójkątna, przybierała w kolei wieków rozmaity kształt, zupełnie kwadratowy, lub zaokrąglony na końcach, tak, jak to widzimy na naszych przykładach. Dwie z kap, które mamy przed sobą, należą do kościoła we Frauenburgu, i jeśli podanie nie myli, pochodzą z darów Jana III, jakkolwiek mają znacznie starsze cechy. Jedna na złotolitem tle pokryta jest splotami srebrnemi i złotemi, obwiedzionemi piuszową karmazynową obwódką, co z ciemnemi zagięciami tegoż samego rodzaju tworzy razem piękny i barwny ornamentacyjny wzór. Druga, mimo tła innego, karmazynowego i pluszowego znowu, przy szerokich wklęsłościach z liściastych motywów, robi zdaleka pokrewne pierwszej wrażenie, chociaż łodygi jej złocistego wzoru wiązane są srebrzystemi koronami, przypominającemi tkaniny końca XV i początku XVI wieku. Na wielkich tarczach z czer-

wonego atłasu, w obu tych kapach rysują się wypukłe gałęzie ostu z pękami rozwijających się kwiatów. Te ostatnie przy całym swym, wyłącznie dekoracyjnym charakterze są dalekiem wspomnieniem tego „słodkiego drzewa życia,“ tego *arbor vitae* i tego *dulce lignum*, które w ornamentacyjnej symbolice średniowiecznych paramentów, łączyło w sobie myśl legendarnego rajskiego drzewa, z drzewem krzyża świętego, a później, skoro się pamięć dawnych tradycyj zatarła, przybierało formy rozmaitych roślin.

O wiele wszakże wspanialszą jeszcze jest bogata kapa, ofiarowana kościołowi Maryackiemu przez mieszczkę krakowską Annę Bayerównę w r. 1644, wedle położonego na niej napisu. Kołnierz jej naszyty jest srebrnemi wazonami, pełnemi kwiatów, zwróconemi ku sobie na złotem tle, a draperya właściwa, utkana z kordonków, okręconych srebrzystemi nićmi, tworzy łyskającą się w świetle, wyrazistą i miękką plecionkę, zdobną na całej powierzchni siecią złotem ramowanych owalów, na których tle srebrzystem jaśnieją naprzemian złote róże i takież owoce granatu, otoczone kłosami dojrzałego zboża. Na tarczy czytamy, przy literach I. H. S. z krzyżem w środku, powyższy napis z czarno-emaliowanych liter, przybitych szeregiem w złoto oprawnych maleńkich rubinów, co migocąc się i mieniąc, składa się w całości na nieporównany dekoracyjny efekt. Jeżeli to srebro i to złoto, tudzież te drogie kamienie, same przez się mówią o zamożności ówczesnego krakowskiego

mieszczaństwa, to wplecione w ich tkań motywy nieodłącznie się wiążą z przeznaczeniem wyrobu. Owoc granatu, pękający dojrzałością swych wezbranych soków, był od najdawniejszych czasów symbolem nietylko obfitości na Wschodzie, ale i miłości czynnej w wierze i zapowiadającej żywot wieczny w świecie chrześcijańskim, i jako taki służył za ornamentacyjny motyw, znacznej części kościelnych, średniowiecznych tkanin. Użyty, razem z różami i kłosami zboża, świadczy o niewyczerpanem bogactwie tych duchowych i moralnych darów, które kościół tak w życiu doczesnem jak przyszłem zapewnia swym wiernym. Z ornatów, należących wedle podania do tej samej fundacyi, jeden jest podobną co kapa wykonany techniką, i przy plastyce swych złotych splotów i kwiatów na srebrnem tle musi zwrócić uwagę każdego, a drugi bardziej barokowy i mniej mający blasku, również złotem na srebrze tkany, ma nieco mniejszą dekoracyjną wartość.

Lecz kto wié, czy nie najbardziej interesującą z kościelnych tkanin jest kapa z kościoła w Rudkach, przysłana na Wystawę przez panią Matczyńską. Na brunatnym dzisiaj, a pierwotnie na czarnym jak się zdaje atłasie pokrywa ją koronkowy haft o niezwykle misternej robocie. Składa się on u góry jakby z kwiatów, a raczej z ziarnek, obszytych złotą nicią, o delikatnych i zaledwo dostrzeżonych szypułkach, zagiętych w jednym kierunku w jakiś symetryczny, a powtarzający się w nieskończoność ornament, który robi wrażenie

puchów roślinnych, zdmuchniętych wiatrem pod jesień. Poniżej zaś zgęszcza się to wszystko, zsiada, staje się coraz świetniejsze i coraz bogatsze, i kończy na współrzędnych falbankach, od dołu, szeregiem lekkich, drgających w świetle palmet, ze srebrnych i złotych listków, splotów, wąsów i jakby kit kwiecistych, tworzących w nieskończonej rozmaitości swych zagięć i linij, malowniczy rysunek. Haft ten pod stylistycznym względem ma charakter właściwy XVIImu stuleciu i żywo przypomina wzory do naszyć i koronek, wydane przez Fryderyka Raidla z Ulm w r. 1613, chociaż jest od nich o wiele subtelniejszy.

Koronki są temi wyrobami, których, mimo mytu o pracowitej Arachnie, starożytność nie znała i które wiekom średnim również znane nie były. Pojawiają się one po raz pierwszy we Flandryi, w końcu w. XV i ztamtąd rozpowszechniają po innych krajach. W XVI wieku dochodzą do największego rozkwitu w Wenecyi, gdzie przez długi czas noszą charakterystyczne nazwisko „ząbków flamandzkich“: *merletti di Flandria*, co świadczy o ich początku. Nigdy jednakże nie doszły do takiego znaczenia, co w XVII wieku, który był dla nich prawdziwie złotym wiekiem. Za Ludwika XIII i XIV, zwłaszcza we Francyi, skoro moda narzuciła je strojowi męzkiemu, zbytek pod tym względem przeszedł wszelkie granice. Wykwintny Cinq Mars umierając, zostawił po sobie trzysta sztuk kryz koronkowych, nie obrachowanej wartości. Nie poprzestawano niemi obszywać

w rozmaity sposób koszul u szyi, rękawów i gorsu, ale w drugiej połowie stulecia zaczęto nosić około kolan, tak zwane „kanony“, t. j. falbany z koronek, a następnie, dzięki pomysłowi dworskiego wersalskiego szewca, Lestrange'a, przypinać do trzewików o wysokich korkach, koronkowe na drutach motyle. Przyznać trzeba, że w tym lekkim i tak wyszukanym do ubrania męzkiego dodatku, znalazło wyraz obce zupełnie starożytności i wiekom średnim uczucie, zapowiadające przewagę w moralnem i społecznem życiu kobiety i płynące z subtelnych, uśpionych dotąd, a w tym czasie rozbudzonych instynktów. Na licznych portretach, zebranych tutaj, tak królów, jak wielkich panów widzimy rozmaite formy kryz koronkowych i możemy sprawdzić rozpowszechnianie się tej mody. Wystawa wprawdzie nie jest w te wyroby bogata, lecz posiada dwa przepyszne okazy złotych koronek, należące do hr. Adamowej Potockiej, które, sądząc z pobieżnego rzutu oka, zdają się być weneckiego pochodzenia. Jeden złożony z wielkich krzyżujących się splotów, przypomina tak zwane *punto a reticella*, a drugi zdobny liściowym wzorem na tkani, o wiele bardziej poszukiwane *punto tagliato a fogliami*.

Ale wróćmy do haftów, do tej techniki kobiecej, jakkolwiek w średnich wiekach, w czasach Odrodzenia i w XVII stuleciu uprawianej także przez mężczyzn i kto wie, czy nie najbardziej pokrewnej malarstwu. *Ricamatori*, od arabskiego wyrazu *rákama*, naszywać, czyli hafciarze, friulscy

i lombardzcy wydali ze swego cechu i ze szkoły swoich warsztatów wielu znakomitych malarzy włoskiego *quataro i cinquecento*. Dość jest wspomnieć między innymi sławnego Squarciona, nauczyciela Mantegni i Jana z Udine, ucznia Rafaela. W XVII wieku sprowadzani na wielkie monarchiczne dwory, rozwijali działalność na wielką skalę, haftując tak całe obrazy, jak dekoracyjne tkaniny. Bogaty pod tym względem zasób Wystawy odnosi się tak do jednego, jak do drugiego z tych działów. Do pierwszego zaliczyć wypada dwie kompozycye, szyte różnobarwnemi jedwabiami, ze scenami biblijnemi w stylu Poussina, będące wyrobem francuskim, a dzisiaj własnością ks. Marcelliny Czartoryskiej. Znać na nich szerokie traktowanie przedmiotu, bez drobiazgowości w szczegółach, co przy użyciu ograniczonej skali tonów, przy jasnych barwach i jedwabnym połysku, składa się na prawdziwie piękną, harmonijną i pociągającą całość. W dziale zaś drugim, złożonym z zasłon i opon, należących przeważnie do hr. Romana Bnińskiego, rozmaitość i bogactwo zwrócić muszą powszechną uwagę. Podniesiemy w nim szczególniej dwie makaty, jednę zieloną atłasową, ze starannym haftem, z większych i mniejszych różowych kwiatów, która budzi wspomnienie łąki rozkwitłej na wiosnę i drugą wzmiankowaną już wyżej, jasno-żółtą, z ornamentami z białego i jasno-niebieskiego jedwabiu, która przepysznie się fałduje, lśni i migoce w świetle.

Mamy następnie obok tak zwane „aplikacye“,

w sposób charakterystyczny na wiek XVII i na pierwszą połowę XVIII, u nas reprezentowane. Na materyach jedwabnych, zielonych, czerwonych, czy płowo-żółtych rysują się naszyte różnobarwne figurki, z allegorycznem po większej części znaczeniem, z uosobieniem smaku, słuchu i powonienia, w zbiorowych scenach lub pojedynczych postaciach i z napisami, objaśniającemi na tłach. Właścicielami ich są pp.: Achilles Breza, Skarbek-Borowski i Leon Dembiński. Z makat tkanych najwięcej dekoracyjnego effektu ma wspaniały szpaler z żółtego i czerwonego adamaszku na przemian z monogramami i herbami Marka Matczyńskiego, wojewody ruskiego. Interesujące są również i o wiele skromniejsze od niego niciane opony, tak z kościoła w Czaczu w Wielkopolsce, jak inne podobne różnych właścicieli. Z tkani ich, lśniącej się jak jedwab, występują przedstawienia Wieczerzy Pańskiej, z personifikacyami czterech części świata w około, lub z wielkiemi figurami św. Michała, czy św. Marka Ewangelisty, zapewne jako patronów pierwotnych posiadaczy i w dodatku z herbami. Są rysowane ogólnikowo, niezgrabnie i nie bez pewnej, staropolskiej naiwności. Każdy nakoniec zastanowić się musi nad kobiercem jedwabnym, ręcznej roboty, p. Komorowskiego-Suffczyńskiego, przetykanym złotem, na którego turkusowem tle, przy blado-pomarańczowym szlaku, zielonawe łodygi i liście splatają się z białemi i różowemi kwiatami. Nie skończylibyśmy, gdybyśmy chcieli o niczem nie zapomnieć i

wszystko wymienić. Powiemy tylko, iż tkaniny te mają tę przedewszystkiem wartość, że po większej części są pełne naszego rodzimego charakteru, i że wykonane być musiały, czy to w naszych żeńskich klasztorach, czy też pracą panien fraucimeru naszych wielkopańskich i szlacheckich dworów.

Obejmując jednym rzutem oka cały rozwój ornamentacyi XVII w., będącej tylko dalszem rozwinięciem form odziedziczonych po odrodzeniu, przychodzimy do przekonania, że w pierwszej połowie stulecia w klasyczne i włoskie motywy, które jej wątek stanowią, wplatają się bogate i ciężkie pierwiastki flamandzkie, a że przeciwnie w drugiej połowie i pod koniec wieku przeżyty już i wyczerpujący się zasób jej renesansowej fantazyi zaczyna się odnawiać i odświeżać wpływami wschodniemi, idącemi z dalekich krajów i mającemi urok nowości. Trwa to przez całą pierwszą połowę XVIII w., jeżeli nie dłużej. Holendrzy pośredniczą od początku w tej kalejdoskopowej transformacyi form. Chińszczyzna i japońszczyzna wchodzą w modę. Niema prawie pałacu lub zamku, od schyłku XVII wieku zacząwszy, któryby nie miał gabinetów po chińsku lub po japońsku, jeżeli nie w inny wschodni sposób ubranych, czy też później nieco nie posiadał jakichś perskich, tureckich lub arabskich ozdób. Świadczą o tem zarówno Podhorce i Willanów, jak okazy naszej Wystawy. — Boucher wprowadza japońskie motywy w utwory swej dekoracyjnej twórczości, tak, jak Pillement

wzory *à la persane*. Znany szlafrok Woltera, z seledynowej materyi, czerwonym atłasem podszytej, był jeszcze rodzajem tureckich i perskich haftów tkany. Z tego połączenia graficznych i stylistycznych renesansowych form z roślinnemi i do pewnego stopnia naturalistycznemi wschodniemi motywami, mającemi swój własny charakter, powstał styl pośredni, którego liczne przykłady widzieć możemy w epoce *roccoco*. Jeśli tak było w całym cywilizowanym świecie, to tem silniej i wydatniej musiało być w Polsce, wystawionej bezpośrednio na wschodnie wpływy i będącej w ustawicznych ze wschodem stosunkach. Najlepiej tego dowodzą nasze rodzime wyroby w tych czasach powstałe, a szczególniej kobierce słuckie i wyszłe z warsztatów sławnego Jana Maziarskiego, który sam dłużej na Wschodzie przebywał i kolorystyczne tajniki wschodniego tkactwa przywiózł ze sobą do kraju.

Na wystawie mamy kilka interesujących kobierców, należących do tej kategoryi, z których dwa należą do hr. Romana Bnińskiego, a z dwóch drugich jeden do hr. Antoniego Potockiego, a jeden do gabinetu archeologicznego przy Uniwersytecie krakowskim. W trzech pierwszych, ciemniejszych i pokrytych jakąś brunatną patyną, nadającą im kolor starego wina w podniesionym do światła kryształowym puharze, na złotych i srebrnych tarczach, oprawnych w gięte stylistyczne ramy i mieniających się naprzemian, występują bukiety z pluszowych pomarańczowych, niebieskich i zielonych

kwiatów, które przy symetrycznym układzie i szlachetnie stylizowanym rysunku, mają wschodnie cechy. Motyw ten pod względem barw i kompozycyi często się zmienia, lecz nigdy nie traci kolorystycznego powabu. Kobierzec czwarty i ostatni, o wiele mniejszy i jaśniejszy, żółty z turkusowym szlakiem, jest równie piękny jak inne. Po każdym z nich oko z tąż samą błądzi rozkoszą. Jest w każdym jakaś cicha harmonia, jakiś ton głęboki i spokojny. Żaden malarz nie mógłby znaleźć lepszego obicia ściany, dla uwydatnienia swej kompozycyi, lub portretu w zamkniętej przestrzeni, jak w tych wyrobach, pospolitych kiedyś w zamożniejszych szlacheckich dworach, a dzisiaj poszukiwanych za granicą i należących do rzadkości.

Po tym pobieżnym przeglądzie, okazów mających zachodni charakter, lub powstałych w kraju, przejdźmy do tkanin, które wykonane na Wschodzie, jedynie drogą zdobyczy, darów lub handlu, dostały się do nas. Dla Araba, Turka, jednem słowem dla Muzułmanina, nie ma rzeczy na świecie, któraby miała większą wartość, jak piękna niewolnica, rączy i rasowy koń i wspaniały dywan. W tych trzech rzeczach streszcza się dla niego cała pomyślność, dostatek, — bogactwo, co więcej, cała poezya i cały ideał życia na ziemi. Jeżeli dodamy do tego, że najznakomitsze i najdoskonalsze nasze techniki tkackie wzięły początek na Wschodzie i dotąd tam czerpią siły swego rozwoju, to łącząc jedno z drugiem, zrozumiemy

łatwo, że tkaniny i kobierce wschodnie, zwłaszcza, stare i pochodzące z czasów rozkwitu średniowiecznych azyatyckich cywilizacyj, lub późniejsze i nowsze, lecz które pierwotne cechy tamtych zachowały na sobie, budzą szczególniejszy interes. Na samym wstępie uderzają nas dwie tkaniny tego rodzaju, wspaniale w rysunku i w barwnym effekcie i tem drogocenniejsze, że używane zapewne w niejednej wyprawie Islamu na Chrześcijaństwo i kto wie, — czy nie zdobyte w bitwie wiedeńskiej Jedną z nich jest zasłona pluszowa karmazynowa, pochodząca z Podhorzec i będąca własnością księcia Eustachego Sanguszki. Wytłoczone w jej tkani wielkie srebrzyste tarcze o półksiężycach z jakiemiś czerwonemi wieszadłami u dołu, wyglądają jak srebrne i błyszczące misy zanurzone w przezroczej, ale krwawej wodzie i powtarzają się współrzędnie po nad drobnemi srebrnemi lilijami wypukle haftowanemi na dolnym szlaku. Druga grubsza i będąca, jak niesie podanie, częścią tureckiego czapraka, ofiarowana została przez króla Jana kościołowi w Kętach, gdzie ją przerobiono na kościelną kapę. Ciemno-czerwone jej tło pokrywają wachlarzowate palmowe liście, wielkie, stylizowane, a srebrne i obwiedzione wydatnie rąbkiem zielonego pluszu, co tworzy imponujący ornament, przypominający saraceńskie tkaniny XII wieku. Charakterystyczniejszych okazów wschodniego tkactwa znaleźć nie łatwo.

Zastanówmy się przytem nad tureckiemi małemi prostokątnemi kobiercami do modlitwy, z któ-

rych dość licznego zasobu nadesłanego na Wystawę w ostatnich czasach, najstarszym nam się wydaje kobierzec z tłem czerwonem o głębokiej tonacyi, należący do panien Franciszkanek w Krakowie. Zdobne są one wszystkie ornamentami, zakreślającemi tak zwane „*mihraby*“ t. j. nisze, — które się zwracają zamkniętym swym końcem do Mekki wtedy, kiedy modlący się Turek na nich siada. *Mihraby* te mają szczególniejsze w mahometanizmie znaczenie. Tajemniczy, czarny, sześcienny kamień Kaaby, do której cały świat mahometański odbywa pielgrzymki, obity jest takiemi kobiercami. Leżą one na otaczającej go posadzce,— wiszą na ścianach, słupach i filarach do koła i niszczone pocałunkami wiernych, od czasu do czasu odnawiane być muszą. Ale to nie dosyć. — W każdym meczecie na ścianie zwróconej do świętego miejsca, umieszczona jest wielka nisza, czyli architektoniczny *mihrab*, tworzący w murze zagłębienie, ubrane w dni świąteczne takiemiż samemi kobiercami, i wszystkie kobierce, pokrywające ziemię, bez których muzułmanin nie przystępuje do modlitwy, skierowane są do tej niszy świętej, a przez nią względnie do świętego kamienia Kaaby. Można powiedzieć, obejmując okiem cały świat mahometański, że podłoga wszystkich meczetów i wszystkich mieszkań temi kobiercami pokrytych, kształtem tych *mihrabów* jeden kierunek zaznacza i ich liniami promienieje ku jednemu świętemu ognisku. Nie może nic razić, a raczej nic dziwić tak Europejczyka, w kościołach chrześcijańskich,

zamienionych na meczety, w św. Zofii konstantynopolitańskiej naprzykład, jak przeciwny zupełnie oryentacyi budowy, kierunek tych kobiercowych nisz, zwrócony równoległemi do siebie, a wyrazistemi podziałami na powimencie, — ku południowschodowi, w sposób przecinający ją ukośnie, a w skutek tego psujący jej architektoniczny nastrój i najwymowniej świadczący o zmianie przeznaczenia świątyni. Nisze te więc wiążą się ściśle z kultem i grają w obrzędach wielką rolę.

Nie uwydatnilibyśmy jednak doniosłości kobiernictwa dla moralnego i umysłowego życia i dla rozwoju wschodniej kultury, gdybyśmy nie przyjrzeli się bliżej dwom jeszcze najciekawszym i bez wątpienia najpiękniejszym kobiercom Wystawy, z których jeden jest własnością hr. Załuskiej, a drugi o wiele wspanialszy i większy należy do kościoła katedralnego w Krakowie. Możemy na nich w części przynajmniej ocenić, jak szerokie pole wschodnia fantazya dla swoich snów i marzeń i dla swego ideału w tych misternych wyrobach tkackiego kunsztu znalazła.

Wszystkie uczucia i instynkty z religijnemi pojęciami i zależnemi od nich subtelnościami spekulatywnej i mistycznej filozofii, odbijają się w ornamentacyjnych wzorach kobierców, przedłożonych myślącym i wiernym do kontemplacyi. Sama nazwa części składowych kobierca oznacza zawartą w jego pomyśle i przedstawieniu treść. Tło nazywa się *zemin*, przestrzeń, a deseń *zeman*, czas. *Zemin* i *zeman*, przestrzeń i czas, składają się

w ten sposób na świat dywanu. Tak jak z przestrzeni niezmiennej Stwórca wysnuwa, według tych wyobrażeń, całą tak barwną w swej rozmaitości i tak przemienną szatę czasu, — która razem z przestrzenią tworzy byt i w istocie swoich objawów przez mędrca zrozumianą być może, tak samo ten myśliciel i poeta, co jest tkaczem zarazem, z jednego i tegoż samego tła swej tkaniny wydobywa najrozmaitsze wzory, które wypowiadadają zmienne jego uczucia i jego myśli i streszczają w sobie jego mądrość. Ztąd symboliczne znaczenie form i barw ornamentacyjnych, służących do wyrażenia tak głębszych i religijnych pojęć, jak uczuć miłosnych w tak zwanym *selamie*, zastępującym bukietem kwiatów, lub dekoracyjnym kształtów i barw układem, sonet czy erotyczny madrygał.

W pierwszym z naszych kobierców, czerwonym i pluszowym, widzimy dwa drzewa jedno nad drugiem, z wielkiemi ptakami na gałęziach. Drzewa te w najdawniejszych tradycyach symbolizują w sobie życie, wyłaniające się w czasie z przestrzeni. Wszystkie nasiona złożone są na ich gałęziach, a skoro wielki mityczny sokół na nich siada, gną się i nasionami swemi zapładniają ziemię. Rosną one w siódmem niebie Mahometa i w cieniu ich spoczywają wierni. W najstarszych perskich kobiercach natrafiają się te przedstawienia w pierwotnem znaczeniu, później, skoro się dawna ich myśl zaciera, z większą ilością ptaków, stają się ornamentacyjnym motywem, jak w naszym wy-

padku. Szlak, to wszystko otaczający jest takiż sam, jak na znanym perskim kobiercu muzeum monachijskiego, którego początek odnoszą znawcy do XVII w.

Drugi kobierzec, znacznie wspanialszy i większy, jakeśmy mówili i również pluszowy, jest szafranowego koloru na całej powierzchni i ma szeroki malinowy szlak. Na żółtem jego tle widzimy jakiś fantastyczny ogród. Na dwóch wzgórzach, zaczynając od dołu, wznoszą się dwa wielkie zielone cyprysy, nad niemi dwa drzewa symetrycznie sobie odpowiadające o czerwonych gałęziach, a jeszcze wyżej znowu dwa drzewa inne o gałęziach płowych, rozpostartych po całej przestrzeni. Hippopotamy i jaguary, niebieskie, czerwone i białe, pantery centkowane, niedźwiedzie i lwy szare i płowe stąpają po trawie, — łażą po pniach drzew i skaczą po gałęziach tego drzewnego porostu. Z dwóch stron pod górnym szlakiem dwa orły spadają z obłoków i walczą z jakiemiś ptakami. Barwy drzew zrazu ciemniejsze, coraz bardziej jaśnieją ku górze. a zwierzęta jaskrawsze u dołu bledną w tym samym kierunku, co przy naiwnych poszarpanych konturach i oryginalnym rysunku, przy barwistych smugach, przecinających cały wzór w poprzek, jakby przypadkowo, i przy zwierzęcych i roślinnych motywach na ciemnym, malinowym szlaku, zlewa się w jedną przepyszną i harmonijną, kolorystyczną całość.

Kolor samego tła zastanawia nas naprzód. Barwa bowiem szafranu, dla azyatyckich wyznaw-

ców proroka równa się purpurze i oznacza majestat. Jedna z niewolnic „tysiąca nocy i jednej“, która ma żółtą płeć mulatki, powiada o sobie: „moja barwa jest barwą słońca i księżyca, dojrzałych owoców i złota, jest najwyższą i najszlachetniejszą barwą książąt tej ziemi!“ Starzy królowie perscy nosili żółte suknie. I dzisiaj jeszcze wedle przepisów koranu pielgrzymom do Mekki nie wolno strojów żółtych używać, przez uczucie pokory. Sam więc żółty kolor tła zdaje się świadczyć o jakiemś nadzwyczajnem przeznaczeniu tkaniny. Dodajmy do tego, że jeżeli drzewa z ptakiem u szczytu były symbolem życia, to ogród cały oznaczał ziemską potęgę, i jako taki służył od najdawniejszych czasów za treść wzoru królewskich kobierców. Sławny kobierzec, zdobyty w VII w. w Ktesifonie na Sassanidach, którego wartość oceniają kronikarze arabscy na miliony, i który Omar kazał pociąć na części i rozdać między swoich żołnierzy, przedstawiał na złotem tle ogród także i nosił nazwę „ogrodu Chozroesa.“ Czyż za śmiałem w takim razie jest przypuszczenie, że i nasz kobierzec, którego wiek, jak sądzimy, poza XVI stulecie nie sięga, lecz który przy innym charakterze zachował ślad dawnych tradycyj, wykonany był dla szacha perskiego, i że ten go z okazyi jakiegoś poselstwa przysłał królom polskim w podarku, a ci go złożyli w katedrze? Na nieszczęście ten interesujący wyrób jest zniszczony i popsuty niezręczną restauracyą.

Pragnęlibyśmy dotknąć także ornamentacyjnych

szczegółów w tych kobiercach. Kto wie, czy w splotach ich liści, w formach, rodzaju i barwie ich kwiatów, tudzież w zestawieniu ich ze sobą nie leży tajemnica jakiego języka, napisu, zdania, lub sentencyi, mającej związek z przeznaczeniem tkaniny? Jedna z baśni Szecherezady mówi o tkaczu, który został księciem, lecz porwany tajemnie w podziemne i w rękach złoczyńców będące otchłanie, — utkał kobierzec z całym *selamem* swego nieszczęścia i radził swym wrogom, by go rządzącemu za niego wezyrowi, za drogie pieniądze sprzedali. Wezyr *selam* odczytał i wolność swemu panu przywrócił. Jeżeli w kobiercach naszych jest jaki *selam*, to my go ani rozpoznać, ani też odczytać nie jesteśmy w stanie.

Powinniśmy na koniec coś powiedzieć o tej technice wyłącznie tureckiej, o płóciennych mozajkach, które wzorami wykrojonemi w płótnie, niekiedy dla efektu w atłasie, a czasami nawet w skórze, zdobią tureckie namioty. Należałoby się zastanowić nad ich układem, nad kolumnami i fantastycznemi pilastrami, dzielącemi ściany, nad liściastym gęszczem, który te ostatnie niekiedy zastępuje, a przedewszystkiem nad zestawieniem na nich ze sobą tych barw prostych, szczerych, naiwnych i surowych, które podnoszą wyrazistość form i potrzebują powietrza i słońca, aby wywarły wrażenie.

Zmuszeni jednak jesteśmy poprzestać na tem. Czarodziejski świat Wschodu pociągnąłby nas za daleko. Bogactwo jego fantazyi kołysze myśl, ale

ją i usypia także Wschód był kolebką ornamentacyi i ojczyzną tkanin. Niech to wystarczy, żeśmy nasze sprawozdanie o tkaninach Wystawy od Wschodu zaczęli, i że je na Wschodzie kończymy.

III.

Obok wielkich królewskich i książęcych dworów, koncentrujących w sobie cały przepych i zbytek XVI wieku, mnożą się w XVII w. pałace pojedynczych dostojników i panów, które wspaniałością zaczynają współzawodniczyć z pierwszemi. Społeczne życie przechodzi z publicznej na prywatną arenę, skupia się bardziej w czterech ścianach domu i w rodzinnem zaciszu. Większa część rezydencyj, które nam wielkim swym charakterem i wspomnieniami historycznemi imponują, powstała w tych czasach. Jeżeli nie wszystkie znaczące wówczas i głośne nas doszły, to wszystkie prawie pozostawiły ślad swego istnienia i obraz swego wnętrza w opisach i pamiętnikach współczesnych. Podhorce i Willanów w przybliżonym do pierwotnego stanie mamy dotąd przed oczyma, a o pałacach Kazanowskich, Ossolińskich i Radziejowskich możemy powziąć z piśmiennych zapisek dość dokładne wyobrażenie.

Niedosyć jest dom lub pałac postawić, trzeba go jeszcze urządzić wewnątrz; niedość jest zawiesić jego ściany tkaninami — należy je wypełnić

przedmiotami użytku, a przedewszystkiem meblami, aby był mieszkalny. Na to urządzenie wewnętrzne, na rodzaj i formę tych mebli, wpływ flamandzki, a następnie holenderski, tak widoczny w rozwoju arnamentacyi pierwszej połowy stulecia, oddziałał ze swej strony. Drzewo zaczęło grać pierwszorzędną rolę. Dla przekwitłej i wybujałej renesansowej fantazyi przedstawiało ono giętki i łatwy do opanowania materyał. Bogato ornamentowanemi drewnianemi taflami pokrywano sufity i części ścian od dołu, takiemiż samemi ramami otaczano drzwi i okna. W drzewie rzeźbiono poręcze schodów i usiłowano nadać godzący się z tem wszystkiem charakter szafom, skrzyniom, ławom, stołom i krzesłom.

Artystyczna twórczość znalazła na tem dekoracyjnem polu szerokie zastosowanie. We Włoszech jeszcze w XV wieku, jak twierdzi Vasari, wielki Donatello dawał stolarzom rysunki do stołów, kufrów i szaf. Sławny florencki Dello, o którym tak obszernie rozpisuje się ten historyk sztuki, poświęcał się wyłącznie rzeźbieniu i malowaniu skrzyń, których pewien rodzaj związany został z jego nazwiskiem. Margaritone d'Arezzo zyskał głośność i imię nowym sposobem zdobienia mebli. W XVI wieku na królewskim dworze we Francyi, znakomici architekci, jak Filibert Delorme, Pierre Lescot i Ducerceau nie wahali się poświęcać wolnych chwil pomysłom rysunkowym na stoły, ławy i skrzynie. Lecz nigdy może to zajęcie sił prawdziwie artystycznych w tym kierunku nie było tak

znaczne i tak doniosłe, jak w Niemczech, we Flandryi i w Holandyi w końcu XVI i na początku XVII wieku. Tak zwani „mniejsi“ niemieccy mistrze, jak Aldegraever, Wirgilius Solis i inni, pracowali wyłącznie prawie nad ornamentacyjnemi i dekoracyjnemi wzorami w stosunku do wszystkich możliwych zastosowań i potrzeb, mających związek z życiem i otoczeniem człowieka. Holendrzy Crispin du Passe i Vredeman Vriese wycisnęli niezatarte piętno swej indywidualności na formach mebli początku XVII w. Ten ostatni długi czas żył i działał w Gdańsku, i produkta stolarskie, wykonane pod jego kierunkiem, musiały się rozchodzić nieraz po Polsce.

Nie będziemy się zastanawiali nad stylem tych wyrobów, przeciążonych rzeźbionemi ozdobami, lub naśladujących wybujałe i barokowe architektoniczne formy; ale zwrócimy uwagę na to, że w liniach ich rysunku i w motywach ich ornamentacyj, odzywa się ton podniosły i górnolotny i jakiś deklamacyjny akcent, odpowiadający moralnemu nastrojowi czasu. W kapryśną tkań fantastycznych wzorów wplatają się częściej niż kiedykolwiek personifikacye i allegorye, które myśl w świat abstrakcyi przenoszą, tudzież napisy zdań i sentencyj, mające moralizujące i niezawsze z ich przeznaczeniem godzące się znaczenie. Najwymowniejszym tego dowodem są niektóre okazy tego rodzaju i meble naszej wystawy.

Wielkie okno gdańskie, należące do hr. Adamowej Potockiej, daje nam najlepszy przykład

zbytkowego, a tak artystycznego ówczesnego stolarstwa. W wypukle rzeźbionych ornamentach, z motywami owoców i liści, widzimy na jego ramach i podziałach wszystkie możebne personifikacye, jakie się tylko na nich pomieścić mogły: pory roku, miesiące, zajęcia ludzkie, zmysły i cnoty, co mimo ciężkiego rysunku, przy dokładności wykonania i silnej, a męzkiej werwie, pewnego siebie rylca, tworzy bogatą i wspaniałą całość. Takiż sam charakter mają o wiele niższe wartością gdańskie szafy hr. Konstantego Branickiego, z allegoryami milczenia i gadatliwości, wojny i pokoju, ognia i wody, pracy i lenistwa, a nawet bezprawia i sprawiedliwości, jeśli nas pamięć nie myli.

Obok rzeźby wypukłej wielką wówczas grają rolę, w dekoracyi drewnianych mebli, tak zwane *intarsye*, tj. ornamenty płaskie, wykładane jaśniej na ciemnem, czy też ciemniej, na jasnem drzewie. Technika ta rozwinięta na wielką skalę we Włoszech w XV i XVI stuleciu, gdzie wydała prawdziwe arcydzieła w swoim rodzaju, zaczęła się rozpowszechniać na początku XVII w. naprzód we Flandryi, później w Holandyi, a następnie w Niemczech, zkąd jej wyroby rozchodziły się po całej północnej Europie. Najpiękniejsze i najcharakterystyczniejsze intarsye mamy w okazach tutaj zebranych na szafce gabinetowej hr. Romana Bnińskiego i na stole ks. Wandy Jabłonowskiej. Pierwsza z orzechowego drzewa o ciemnej patynie, ma podwójne drzwiczki i szufladki we-

wnątrz pokryte przedstawieniami z kości słoniowej, wyobrażającemi w szeregu pojedynczych scen allegoryą małżeństwa, która rysunkiem przypomina drzeworyty niemieckie XVI w. Stół zaś z drzewa topolowego, o dwóch podnoszących się klapach, zdobi w środku jakiś zagraniczny herb na książęcym gronostajowym płaszczu, a wokolo grupy, złożone z mulata z dzidą, z lwa skaczącego na piramidę, z murzyna z łukiem i strzałą, z rycerza obok armaty i globu, tudzież z araba z wielbłądem. Zwierzęta te, ludzie i przedmioty wyłożone są białą kością, czarnym hebanem, lub ciemnem, brunatnem drzewem na żółtej płycie tła, co sprawia barwny effekt. Nie można też milczeniem pominąć intarsyj z kości słoniowej na czarnem drzewie w pięknej szafce p. Ludwika Szalaja, również jak wykwintnych i pełnych smaku krzeseł i skrzyni hr. Stanisława Tarnowskiego z Krakowa, wykładanych geometrycznemi ornamentami z jasnego na ciemnem drzewie. Najbardziej jednak interesującym i najdrogocenniejszym z tych mebli, jest hebanowy sepecik, pokryty srebrną dekoracyą z liściastych splotów z herbami Polski i Wazów, który miał należeć do króla Jana Kazimierza, a dzisiaj jest własnością księcia Andrzeja Lubomirskiego. Roślinne zagięcia, przeplatane kwiatami, między któremi gwoździki grają pierwszą rolę, składają się na nim na lekki i dyskretny wzór, tworzący ramy dla herbów i dla znaczącego napisu na pokrywie. Napisy takie rozpowszechnione były i w czasach włoskiego Odrodzenia,

lecz wówczas miały przeważnie inny charakter i brzmiały, jak okrzyk człowieka, co się z więzienia dostał na wolność, lub z ciemności na światło. Odzywało się w nich poczucie realności i radość z rozbudzonych do życia, a przytłumianych dotąd instynktów. Na sławnej bronzowej misie Donatella, przedstawiającej w wypukłej płaskorzeźbie satyra z nagą bachantką, wyciskającą z wezbranych piersi życiodajne mleko do czary, wypisane są słowa: „Natura opiekuje się tem, czego konieczność żąda,“ — „*Natura fovet, quod necessitas urget.* Na naszej zaś szkatułce czytamy zdanie, brzmiące jak sentencya jednego z moralistów współczesnych: „Najwyższe rzeczy mają w niebiosach początek,“ — „*coelitus sublimia dantur.*“

Oprócz tych intarsyj, mających za kanwę i za wątek cały zasób wybujałej ornamentacyi z Włoch sprowadzonej i nieco wpływami flandryjskiemi zmodyfikowanej, rozszerza się w XVII w. rodzaj inny, początkiem swym sięgający perskich i indyjskich stolarskich technik, a który przychodzi na północ z Włoch również, gdzie pierwiastkowo uprawiany był szczególniej w klasztorach Kartuzów i dlatego nosił nazwę: *lavoro alla certosa*, albo *certosino.* Polega on na cienkich kawałkach drzewa, obciosanych równo w podłużne laski, czarne i białe naprzemian, które się łączą gęstym klejem, tak ze sobą, aby tworzyły jednolitą masę. Skoro ta masa wyschnie, wycinają się w niej koła, gwiazdy, lub inne geometryczne desenie,

które się wkładają na kleju w odpowiednie wyżłobienia płyt drewnianych, mających im za tło służyć. Technika ta rozpowszechniona w XVII w. w północnej Europie, była w modzie jeszcze w w. XVIII. Kilka jej przykładów mamy na Wystawie w stołach należących do jednego z antykwarzy krakowskich.

Ale to nie wszystko. Prócz tego wykładano wówczas częściej, niż poprzednio, meble, a zwłaszcza szafki i szkatułki gabinetowe, przeznaczone na podarek i służące do ozdoby, mozajkami z drogich kamieni, ornamentami z jaspisu, agatu, z lapis-lazuli lub z kryształu górnego, czy też w nadzwyczajnych wypadkach obijano je w całości blachami srebrnemi, z wypukłym lub też płaskim wzorem. Do tego rodzaju wyrobów, zaspakajających potrzeby wielkopańskiego przepychu, należą: szkatułka z zegarem hr. Adama Krasińskiego, szafka o architektonicznym kształcie ks. Marcellego Czartoryskiego i stół srebrny ks. Andrzeja Lubomirskiego. Na czarnem tle hebanu pierwszej, w bronz złocony okutej, występują różnobarwne ptaki, kwiaty i owoce, wykonane florentyńską mozajką, płaską przy najsubtelniejszych odcieniach barw piór ptasich, kwiatów i roślinnych łodyg, a wypukłą, przy uwydatnieniu owoców. Druga, także hebanowa i przedstawiająca jakby otwarte perspektywiczne wnętrze jakiejś nawpół klasycznej świątyni, ma marmurowe kolumienki i ozdoby ze złoconego bronzu, z szyldkretu i z lapis-lazuli. Stół nakoniec, cały srebrną blachą obity, o ciężkim i barokowym

rysunku, przy szarej patynie, robi poważne wrażenie i odpowiada stylem epoce Zygmunta III, od którego go jeden z Lubomirskich miał wedle podania otrzymać w podarku.

Ściany i meble obijano przytem często tak zwanemi kordybanami, mającemi charakter wybitny, męzki, a przytem bogaty. Skóry cielęce, koźle lub baranie, wyprawiane, wymaczone w dębniku garbarskim i wyciskane w deseń wypukły, który się naprzód tu i owdzie posrebrzał, a później pozłacał i pokrywał farbami — nosiły nazwę kordybanów. Nazwa ta pochodziła od hiszpańskiego miasta Korduby, zkąd się początkowo ten wyrób rozchodził. W XVII w. fabrykowano je w Wenecyi, w Anglii i we Flandryi, a szczególniej w belgijskiem mieście Mechlinie. Mamy tutaj wielką sztukę ciemnego kordybanu o złocistym deseniu, należącą do p. Stefana Muczkowskiego, tudzież krzesła rzeźbione i kordybanem obite, które są własnością Akademii Umiejętności i bractwa miłosierdzia w Krakowie.

Obejmując okiem całość wnętrza umeblowanego w ten sposób, widzimy, jak się ono przy taflach drewnianych sufitu, przy obiciu ścian drzewem od dołu, przy tych cackach błyszczących dyskretnie w półcieniu, — godzi z duchem pierwszej połowy stulecia, z jego psychologiczną obserwacyą, z jego filozoficznemi spekulacyami, z religijnem i głębszem uczuciem, a przytem z wielkopańską pompą i powagą. Nie wszystkie nasze rezydencye były urządzone w ten sposób. Miały one bezwąt-

pienia o wiele więcej barbarzyńskiego bogactwa, oraz i więcej surowej jaskrawości, ale mimo tego, z rozbitych po nich fragmentów, możemy odtworzyć sobie ten charakterystyczny typ mieszkań, który wówczas przeważał na Zachodzie. Z drugą połową i pod koniec wieku, charakter ten się zmienia. — Nietylko, że naturalistyczne motywy wschodnie zaczynają ożywiać i odświeżać zeschłe i przestarzałe formy dotychczasowej ornamentacyi, ale budują się wielkie, jasno oświetlone sale, o białych ścianach, zdobne stiukami i kryształowemi pająkami. Tak w strojach, jak w urządzeniu wewnętrznem ciemne barwy ustępują miejsca jasnym, a w meblach heban, dąb lub naturalny orzech, wyrobom drewnianym, grubo złoconym lub później lakierowanym na biało. Ciekawym tego zwrotu przykładem jest z jednej strony, datująca już, jak sądzimy z XVIII stulecia, szafka na klejnoty, wykładana szyldkretem i inkrustowana naturalistycznemi różami z perłowej macicy, z panopliami rycerskiemi i z orłem polskim, która należy do p. Byszewskiego, a z drugiej piękna konsola, wsparta na giętych, rzeźbionych i złoconych nogach, hr. Adamowej Potockiej. Potężny stylistyczny nastrój rozpływa się powoli we wzorach bezpośrednio czerpanych z natury; kolory ciemne, silne i ciepłe zastępują wybladłemi i nieokreślonemi tonami i po rządach wielkopańskich, pełnych wybitnych indywidualności, zapowiada się panowanie równającego wszystko mieszczaństwa, które przygotowuje nasze czasy.

IV.

Jeżeli przy architekturze i sztuce, obrachowanej na zewnętrzny efekt i przeciążonej ozdobami, rozwinęło się na północy w XVII w. stolarstwo, to niemniej kwitło złotnictwo. We wszystkich epokach historyi, w miarę jak się czystość form zaciera i psuje, nabiera ważności rzadkość i drogocenność materyału. To też od wieków średnich i dla innych, jak wówczas powodów, sztuka złotnicza, tak ściśle z artystycznym rozwojem związana, nie grała pod względem zakresu produkcyi w żadnym czasie takiej roli, jak w końcu XVI i przez znaczną część XVII stulecia Wydawano bajeczne summy na ozdoby z drogich kamieni i na wyroby ze złota i srebra, podnoszące swym blaskiem przepych królewskiego i wielkopańskiego otoczenia i życia.

We Francyi, Marya Medycejska, matka Ludwika XIII, taż sama, której małżeństwo z Henrykiem IV, unieśmiertelnił Piotr Paweł Rubens w szeregu sławnych kompozycyj Luksemburgskiego pałacu w Paryżu, przewodniczyła temu ruchowi. Na chrzest swego syna obstalowała suknię dla siebie, naszytą trzema tysiącami dyamentów i czterema tysiącami innych drogocennych kamieni w odpowiednich oprawach, tak ciężką, że jej unieść a nawet włożyć nie była w stanie, co spowodować musiało rozebranie tego wyrobu i zużytkowanie wchodzących

w jego skład klejnotów w inny sposób. W początku panowania Ludwika XIV, który dumę i pychę odziedziczył po babce, ten zbytek posunięty był jeszcze dalej. Drogich metalów używano do zaspokojenia wszystkich dworskich potrzeb i wszystkich dekoracyjnych przeznaczeń. Ze złota i srebra odlewano i kuto podstawy do pochodni, do olbrzymich kandelabrów, wielkie naczynia do kwiatów, wazony do drzew pomarańczowych, wanny, łóżka i stoły, nie mówiąc o ramach do obrazów i źwierciadeł, o misach, czarach, roztruchanach, o stołowych zastawach, sztućcach i kuchennych przyrządach. Pokrywano te wyroby emalijami, wysadzano kameami i drogimi kamieniami. Trwało to długo, ale nie do końca rządów „króla słońca.“. — Po odwołaniu edyktu Nantejskiego, — nastąpił zwrot przeciwny. — Przy wycieńczonych nadużyciami finansach rozpoczął się peryod skruchy, pokuty za grzechy i oszczędności. Jeden królewski ordonans zabronił złotnikom pod najsurowszemi karami, wyrabiania zwykłych przedmiotów użytku ze złota i srebra, dla prywatnych ludzi, a wkrótce potem drugi, postanowił wszystkie najdrogocenniejsze, najmisterniejsze i posiadające artystyczną wartość, dzieła sztuki złotniczej, będące w posiadaniu tak króla, jak rodziny królewskiej, przetopić i przerobić na monetę. To sprawiło, że kunsztowna praca całego stulecia na tem polu zniszczoną została, i że z owych arcydzieł, których liczne opisy pozostawili nam współcześni, nic naszych czasów nie doszło. W Polsce znaczenie zło-

tnictwa nie było o wiele mniejsze. Zygmunt III, ten król-dilletant, który w wolnych chwilach od politycznych zajęć i dworskich intryg, bawił się malowaniem portretów, miał szczególniejsze w niem zamiłowanie. Jeżeli z Mikołajem Wolskim, Marszałkiem W. koronnym i z Michałem Sędziwojem, szukał w alchemicznych tyglach i w niebezpiecznych z ogniem operacyach, tajemnicy transmutacyi metalów z takim zapałem, że o mało nie spalił krakowskiego zamku, to o wiele jeszcze gorliwiej z nadwornym swym złotnikiem Redutem Wenecyaninem, własnoręcznie pracował nad wyrobem srebrnych i złotych sprzętów kościelnych, relikwiarzy, monstrancyj, kielichów, lamp i świeczników, które z jego darów dochowały się w części w skarbcach niektórych naszych kościołów. Za przykładem króla szli inni dostojnicy. Jan And. Próchnicki, arc. lwowski, w wielkich łaskach u króla będący, chował i podejmował, na swym dworze jak mówi Sebastyan Petrycy, najmisterniejszych złotników, „których roboty nieoszacowanej pracy, niewidzianej i niesłychanej sztuki o wiele więcej były warte, niż metal, z którego się składały“. Dość jest czytać pamiętniki z tych czasów, aby o tem bogactwie w zamożniejszych szlacheckich rezydencyach, powziąć wyobrażenie. Jak jednak na Zachodzie prawa somptuarne położyły koniec temu zbytkowi i zatarły ślad pozostałych po nim okazów, tak u nas w końcu XVII i przez XVIII wiek zniszczyły je wojny domowe i nieszczęścia kraju.

Mimo tego, te wyroby krakowskie, gdańskie, to-

ruńskie lub też norymbergskie i augsburgskie, a niekiedy francuskie i włoskie, które ze spuścizny praojców przechowały się w prywatnych rękach i przesłane zostały na Wystawę, stanowią zasób pokaźny i z wielu względów ciekawy. Pominiemy sprzęty kościelne, relikwiarze, kielichy i krzyże, nieraz zastanawiające tak oryginalnością formy, jak misternością wykonania, a pochodzące z opactwa w Mogile pod Krakowem, tudzież z krakowskich kościołów P. Maryi, Dominikanów i katedralnego na Wawelu. Nie będziemy się rozpisywać o srebrnych misach, o roztruchanach Potockich, Lubomirskich i Tarnowskich, ale wspomnimy wielką, srebrną, złoconą tacę, przedstawiającą w wypukłej płaskorzeźbie kąpiel Diany wśród grona nimf nagich, otoczoną ciężkiemi i bogatemi ornamentami, która jest własnością ks. Adama Sapiehy i zwrócić musi uwagę każdego, i skromniejszą o wiele, mniej pozorną, lecz interesującą owalną srebrną plakietę, należącą do p. Gorczyńskiej. Widzi się na niej w wypukłej także rzeźbie apoteozę zwycięstwa nad Turkami, z cesarzem Leopoldem na tronie z książętami Rzeszy, z jeńcami tureckimi, z godłami heraldycznemi i wojennemi, a obok tego napis: *I. A Thelot, 1686.* Jan Andrzej Thelot, był jednym z głośniejszych złotników i rytowników augsburgskich drugiej połowy stulecia. Z pracowni jego wychodziły sławne stoły srebrne, rzeźbione i kościelne ołtarze. Z czasów współczesnych Ludwikowi XIV również, pochodzi piękny złoty kubek, będący wyrobem francuskim, jak są-

dzimy, a dzisiaj własnością hr. Stanisława Tarnowskiego ze Śniatynki. Pokryty czarną emalią na zewnątrz ze splotami różnobarwnemi liści i kwiatów, tworzącemi wydatny ornament i z prześlicznemi kameami biustów i scen mitologicznych, rzniętych w muszli i w złotą obwódkę ujętych, opiera się on na trzech okrągłych nóżkach, w które są wprawione główki, w drogich rzeźbione kamieniach. Opisujemy ten przedmiot bliżej, ponieważ wydaje nam się on być miniaturową kopiją, olbrzymiej, a podobny kształt mającej konwi, także na zewnątrz emaliowanej, tudzież kameami i drogocennemi gemmami wysadzanej, którą złotnik Piotr Bain wykonał dla Ludwika XIV, a która w swoim czasie używała wielkiej sławy, była kilkakrotnie i w rozmaitych rozmiarach naśladowaną, a później razem z innemi złotniczemi wyrobami przetopioną i zamienioną została na monetę. Pominąć nie można nareszcie z późniejszych już czasów datującego, lecz bardzo pięknego szczero-złotego serwisu hr. Potulickich, z prostą ozdobą wypukłych łodyg i kwiatów, naturalistycznie pojętych, na gładkiej powierzchni, do którego zbliżone formą wyroby w stylu Ludwika XV, kopiowane są dzisiaj z wielkim sukcessem przez złotników paryzkich.

Nie skończylibyśmy, gdybyśmy chcieli wymieniać wszystkie sztućce, noże i łyżki srebrne, w charakterystyczny sposób opatrzone moralnemi sentencyami i napisami, niepozbawionemi humoru w swej staropolskiej naiwności i prostocie. Zatrzy-

mamy się tylko przy dwóch łyżkach najwykwintniejszych i najmisterniejszych może pod względem kunsztu ze wszystkich okazów Wystawy. Jedna cała z kryształu górnego, godna ust mitologicznej bogini i mogąca służyć przy uczcie, którą dawała Kallipso czy Didona na cześć Eneasza, ma przy zetknięciu rączki z czerpakiem, zamiast skówki, maskaron z prześliczną bronzową głową jakiegoś potworu i jest własnością hr. Adamowej Potockiej, a druga z przeźroczystego agatu, o rączce prostej i długiej, połączonej z czerpakiem subtelnym essem ze złota wykutym i delikatnie emalią ornamentowanym, kończy się u tej rączki głową Minerwy, czy też Bellony, o bardzo szlachetnym rysunku. Ta ostatnia, wedle podania, pochodzi z daru cesarzowej Eleonory, żony Leopolda, przesłanego dziecku, które ta pani miała trzymać do chrztu i należy do gabinetu archeologicznego przy Uniwersytecie krakowskim. W subtelności złotniczej, w precyzyi wykonania, w dyskretnem użyciu barwnej emalii, uwydatniającej kontury, lecz nietłumiącej blasku drogocennego metalu, jest ona pokrewna wyrobom Benvenuta Celliniego i stylowym swym charakterem o wiele starszą być się zdaje od tradycyjnego swego pochodzenia. A ponieważ o emalii mowa, podnieść wypada przykład najbardziej poszukiwanej, bo tak zwanej limuzyńskiej emalii, w plakiecie wyobrażającej *en grisaille*, Wenus na wozie ciągnionym przez kupidyna i gołębie, należącej do ks. Andrzeja Lubomirskiego. Skoro dawna śre-

dniowieczna emalia, tak zwana „komórkowata“: „*cloisonné*“ i „żłobiona“: — „*à champs levé*,“ będąca rodzajem mozajki, w której każdą pojedynczą barwę oddzielała od barwy drugiej cienka metalowa nić, — straciła popyt i wzięcie w XV wieku, emalierowie francuscy w mieście Limoges, zastosowali do tej techniki metodę malarską i białemi farbami na czarnem tle, zaczęli przedstawiać kompozycye, zapożyczone od niemieckich i włoskich mistrzów. Jednym z najsławniejszych między nimi był w XVI wieku Piotr Reymond, który mitologiczne i rodzajowe sceny emaliował na miedzianych blachach, wyłącznie do tego używając białych i czarnych barw i którego wyroby drogo się dzisiaj płacą.

Mówiliśmy w swojem miejscu o tkaninach wschodnich, przyjrzyjmy się z kolei wschodnim złotniczym wyrobom, których kilka wyjątkowych okazów możemy zbliska obejrzyć. Jest tu wielki turecki srebrny dzban do wody, o męzkiej i wydatnej formie z lekkim wypukłym wzorem, należący do p. Stef. Ociosalskiego, jest szkatułka złocona z arabeskową ornamentacyą, pochodząca ze zdobyczy wiedeńskiej, a zamieniona na relikwiarz z kościoła P. Maryi w Krakowie, gdzie ją miał złożyć Jan III. Ale najbardziej ciągną nasze oczy: maleńka czarka ze spodkiem i łopatką hr. Tadeusza Tarnowskiego, tudzież balsamiczka i dwie filiżanki do kawy hr. Adamowej Potockiej. Pierwsza wytoczona w jednej sztuce przezroczystego agatu tak jak i spodek, ma na całej powierzchni złote

inkrustacye niezwykle subtelne, przy łopatce złotej zamiast łyżeczki, z delikatnym roślinnym grawirunkiem i wszystko ozdobione turkusami. Balsamiczka w kształcie okrągłej tureckiej forteczki, z wieżyczkami zakończonemi półksiężycem, z wisiorkami rubinów na złotych łańcuszkach, lśni się i błyszczy dyamentami. Wreszcie dwie filiżanki do kawy ze wschodniego fajansu o niebieskim deseniu, rozpływającym się w glazurze, wyglądają z ujmujących je do połowy złocistych podstawek, na których jaśnieją dyamentowe gwiazdy i miniaturowe emalie instrumentów muzycznych i wojennych godeł z zielonem tłem. Widoczna jest w tych cackach: *„tutta la delicatezza orientale“*, jak mawiali w w. XVI. Są one godne podziwu w swej drobnostkowej staranności wykonania: *Maxime mirandae in minimis!*

Dodajmy do tego przedmioty zbytku, których przeznaczenia niepodobna określić jednem słowem, lub te, które należą do stroju, mianowicie kobiecego. W oszklonych szafach i pod witrynami gablotek leżą nietylko drogocenne materye sukien naszych prababek, nietylko wspomniane powyżej złote weneckie koronki, ale miniaturowe medaliony, wysadzane brylantami i zapalające się elektrycznym blaskiem w zetknięciu ze światłem, kolce i brosze o wielkich perłach, tak zręcznie i wydatnie oprawnych, jak te, które należą do hr. Stanisławowej Tarnowskiej, pierścienie z najdroższemi kamieniami, emaliami i delikatnemi rzeźbami, których cały zbiór wystawiła hr. Adamowa

Potocka, wreszcie wachlarze, z rączkami z perłowej macicy o lekkich złotych ozdobach, pokazujące nam w roztoczeniu dworskie i mitologiczne sceny, jasnemi barwami o niebieskawych i różowawych tonacyach malowane, migocące się w świetle, mieniące się jak kaprys kobiety, godne rąk królowych i księżniczek i mogące kryć łatwo nietylko miłosną, ale i polityczną intrygę.

Jeszcze słowo. Zamilczyć niepodobna o zegarach i zegarkach, które są tutaj tak licznie reprezentowane, i których wyrób często z rąk złotników wychodził. Wynalazek mechanizmu zegarowego środniowieczne tradycye przypisywały tajemniczemu mnichowi francuskiemu, Gerbertowi, który pod nazwiskiem Sylwestra II, był w początku XI w. papieżem. Od XIV stulecia znane już były zegarki kieszonkowe, a raczej ręczne. W w. XVI miały po większej części formę kul lub jaj. W XVII dopiero zaczęły się zbliżać kształtem do naszych. Ze zbioru tych ostatnich najpiękniejszym jest zegarek o trzech kopertach, emaliowany, rzeźbiony i kamieniami wysadzany, a należący do J. Exc. p. Pawła Popiela, który tradycya ze Sobieskim wiąże. Co do zegarów stołowych, tak oryginalnych i charakterystycznych, i których tu nie brak w najpiękniejszych egzemplarzach, najgodniejszy uwagi jest przepyszny zegar p. Ludomira Cieńskiego, którego mechanizm z cyferblatem od frontu dźwiga w podniesionych rękach giętka syrena, płynąca po wodzie. Jestto wyrób toruński, a zatem tem bardziej dla nas interesujący.

V.

Wrzawa wystawy przebrzmiała, okazy wróciły do rąk właścicieli, pozostały po niej nagie, odarte z chwilowej świetności ściany, które rzemieślnicy czyszczą i tynkują, aby je przygotować do przyjęcia muzeum narodowego. A myśmy nie skończyli naszego sprawozdania! Mówiliśmy o tkaninach, o stolarstwie i złotnictwie, zastanawialiśmy się nad tem, co ma związek z wykwintnością życia, z otoczeniem człowieka, z wymaganiami zbytku i tego stroju, który ktoś nazwał bronią kobiety, a nie powiedzieliśmy nic o pancerzach, kolczugach, mieczach, szablach, strzelbach i rzędach rycerskich, taką rolę grających tam, gdzie wszystko było poświęcone czci wielkiego wodza i wojennej sławie narodu i zapomnieliśmy o tem, co niemej wymowie zebranych tu razem zabytków i pamiątek, daje wyraz, życie i co to otoczenie i ten strój łączy z człowiekiem i najlepiej charakterem jego tłomaczy, t. j. o portretach. Nie będziemy podnosić szczegółów zatartych w pamięci zwiedzających, ale z ogólnego stanowiska postaramy się scharakteryzować te dwa wielkie działy Wystawy, aby zamknąć całość i uzupełnić obraz stulecia, tak ostatecznie znaczącego w naszych dziejach.

Jeżeli strój jest bronią kobiety, to broń męzka, przez średni wieki, przez epokę Odrodzenia, a nawet przez w. XVII była ze swej strony strojem

mężczyzny i jako taka wiązała się ściśle ze sztuką. Służyła ona nietylko do ataku i do obrony, ale do podniesienia swym blaskiem i swą świetnością panujących warstw społeczeństwa przed oczyma tłumu, do zapewnienia im powagi, do uwydatnienia ich godności i utrwalenia ich potęgi, nie mówiąc już o tem, że w indywidualnych zastosowaniach charakter jej zależał od stosunku wzajemnego płci do siebie i od męzkiej próżności. Ktoś słusznie powiedział, że na turniejach i dworskich festynach, zbroje błyszczące bogactwem swem w słońcu, ciągnęły tak wzrok niewiast i robiły na piękne panie i panny, takie wrażenie, jak zwierciadła myśliwskie na skowronki. Nic więc dziwnego, że tyle pomysłów i tyle fantazyi zużytkowanej zostało na emblematy, na dewizy, na ozdoby zbroi, w których znajdowały wyraz odwaga, męztwo, miłość, cześć honoru i kobiety. Z samych napisów i allegorycznych na nich przedstawień, możnaby wysnuć dzieje rozwoju tych uczuć przez wieki średnie i przez epokę Odrodzenia. Sztuka siliła się na nadanie im estetycznego piętna, na wlanie w nie poezyi i uroku. Najznakomitsi mistrze przykładali do tych wyrobów rękę i uszlachetniali je bożą iskrą swego natchnienia. Giotto i Leonardo da Vinci, Quentin Matsys i Holbein, malowali tarcze rycerskie i rysowali wzory do ich dekoracyi. Francesco Francia wykonał kapę na konia o wspaniałej kompozycyi z palącym się lasem, z którego uciekają przestraszone dzikie zwierzęta i ptaki, dla Fryderyka Montefeltro, księcia Urbino. Lazzaro Vasari

pracował nad ozdobami uzbrojenia całego wojska wielkiego kondotiera Nicola Piccinino, a Filip Negrolo zajmował się wyłącznie grawirowaniem hełmów, tarcz i pancerzy. W Bolonii i we Florencyi przez w. XV i XVI płatnerze i siodlarze należeli z malarzami do jednego cechu. Augsburgskie szczególniej, monachijskie i norymbergskie płatnerstwo w tych czasach doszło do wysokiej artystycznej doskonałości i zaspakajało zbytkowe potrzeby ościennych krajów, Francyi i Polski. Pomysły tak uderzających wykwintnością i przepychem zbroi Franciszka I i Henryka II, które ciekawym pokazują w Luwrze, wyszły, jak tego oryginalne do nich rysunki w monachijskich zbiorach dowodzić się zdają, z pracowni bawarskiego nadwornego malarza Hansa Mielicha. A dość jest spojrzyć na nieporównane rycerskie rynsztunki Mikołaja Czarnego i Rudego Radziwiłów, lub też piękniejsze jeszcze i bardziej artystycznie wykonane zbroje Stefana Batorego i Krzysztofa Radziwiła Sierotki, które zebrane naprzód w tyrolskim zamku Ambras, przeniesione zostały później do wiedeńskiego Belwederu, aby o bogactwie pod tym względem, w naszych własnych królewskich i książęcych dworach, powziąść wyobrażenie.

Rozpowszechnienie jednak palnej broni i zastosowanie na wielką skalę prochu, spowodowało zepchnięcie metalowego uzbrojenia na drugi plan. W XVII w. gra ono już w znacznej części podrzędną, dodatkową i na tradycyjnym uroku przeważnie polegającą rolę. Drogocenne materye,

jedwabie i aksamity, naszycia i hafty złote i srebrne znajdują w dekoracyi rycerskiego stroju zato najszersze zastosowanie. Uzupełniają je misterne grawirunki, lub filigrany złotnicze na częściach metalowych, srebrnych i złoconych, tudzież drogie kamienie, turkusy, korale, agaty i ametysty, użyte z obfitością nieznaną wiekom poprzednim. Obszerne ramy, które otwierały dawniej artystycznej twórczości zbroje kute w metalu, ścieśniają się, skupiają i koncentrują w drobnostkach. Nie ma guzika, klamry, agrafy, ładownicy, strzemienia lub munsztuka, któryby nie był pracowitym i wyszukanym samym dla siebie wyrobem. Bogactwo klejnotów zastępuje świeżą i oryginalną pomysłowość. Naszywają niemi rzędy, kapy, osadzają je w spinkach, w strzemionach i w kulbakach siodeł. Strój rycerski staje się wygodniejszy, mniej twardy i ciężki, ale kto wie, czy swym przepychem, nie więcej wpada w oczy, jak przedtem. Jeżeli dawniej rycerski animusz i heroiczna fantazya jaśniały z całego uzbrojenia, to teraz błyszczy z niego wspaniałość, deklamacyjna prozopoea i wielkopańska pompa, tak właściwa moralnemu usposobieniu wieku. Ten objaw jest zewnętrznym znakiem wewnętrznej przemiany, która nadała inny charakter całemu społeczeństwu.

Każdy co zwiedzał Wystawę, widział na niej zbroje stalowe, karaceny, kolczugi, ale lepiej pamiętać musi strzelby, muszkiety, pistolety, rusznice, janczarki i sztucce wykładane niellami, wzorami i ornamentami z kości słoniowej, z perłowej

macicy, z nici złotych lub srebrnych, z miniaturowemi przedstawieniami mitologicznych figur, rodzajowych scen, zwierząt goniących jednych za drugiemi i polujących strzelców. Ciągnęły go do siebie karabele o dźwięcznych, giętkich, damasceńskich klingach, z godłami i napisami, z przywiązanemi do nich wspomnieniami wielkich czynów, szable, na widok których cała szlachecka i rycerska przeszłość zmartwychpowstaje i wywołuje w nas okrzyk wypisany na jakiejś toledońskiej szpadzie: „*o espada si supresas hablar!*“ Ale największe bezwątpienia wrażenie robiły, nie wiemy czy gdziekolwiekbądź w piękniejszych znajdujące się okazach, rzędy i uprzęże na konie, siodła, kulbaki i uździenice, z kapami i czaprakami do podkładu, z jedwabiów karmazynowych, zielonych, wiśniowych i żółtych, kapiącemi od złota i od drogich kamieni. Takie siodła i rzędy, jak te co należą do hr. Adamowej Potockiej, do hr. Izabelli Działyńskiej, do Szembeków, do Łąckich z Wielkopolski i do ordynacyi Kurnickiej hr. Władysława Zamoyskiego, świadczą nie tylko, że panująca u nas klasa znaczną część życia spędzała w obozie i w przeciągu XVII stulecia wybierała się na wojnę, jak na karnawał, z gromadą służby, ciurów i wozów, dźwigających za nią część jej domowych wygód i bogactw, — ale, że społeczeństwo rządzone było przez koczowniczą rzeszę szlachecką, dla której wojenne rzemiosło stało się normalnem i nieodłącznem od obowiązków obywatelskich zajęciem. Ktoby tego nie wiedział, na sam widok

tych wyrobów przyznaćby musiał, że mówią one o historyi narodu i o jego dziejowem posłannictwie.

Lecz wszystkie te przedmioty rzemieślniczego i artystycznego kunsztu i wszystkie działy Wystawy nabierają jasności dopiero wobec portretów, wiszących na ścianach nad niemi i obejmujących całe stulecie. Tak pod względem strojów, jak typów i charakterów twarzy są one żywem dopełnieniem całości. Obok żupanów, kapot, szub i delij, obok domowych i rodzimych szat, w które są wodzowie i żołnierze ubrani, widzimy w strojach tak królów, jak dygnitarzy widoczne wpływy wszystkich zachodnich mód, które w ruchomym swoim przebiegu na kraj nasz oddziaływały. Mamy tu stroje hiszpańskie, flamandzkie i niemieckie, a przedewszystkiem francuzkie z czasów trzech Ludwików XIII, XIV i XV, tak męzkie, jak żeńskie. Pierwszy kierunek i obyczaj, nasz własny i po przodkach odziedziczony, znalazł najwymowniejszy wyraz, naprzód w pięknym, żywym, realistycznym i silnie malowanym portrecie samego Jana III, wykonanym przez Triciusza, w żupanie ciemno-oliwkowym i w delii, a następnie w innym, z pod pędzla domorosłego artysty wyszłym, naiwnym i „prawdziwym rytrakcie Jaśnie Wielmożnego Jegomości Pana Mikołaja Hieronima z Granowa Sieniawskiego, hrabi na Szkłowie i Myszy, Wojewody Wołyńskiego, Hetmana polnego koronnego, Piaseckiego starosty, w miłość ojczyzny, w sławę nieśmiertelną ku pańskim Majestatom, w dzieła i odwagi rycerskie bogatego“, który przedstawiony z podgoloną głową

i wygoloną twarzą, z obwislemi nadół wąsami, w czerwonym długim żupanie stoi przed nami jak typ pewnego siebie i swego znaczenia staropolskiego potentata. Kierunek drugi uosobił się z całą finezyą w niepospolitym portrecie, godnym Hyacenta Rigaud, Podskarbiego W. koronnego Morsztyna, w wielkiej peruce i w stalowej zbroi, wyglądającego jak Ludwik XIV *au petit pied,* również jak w portretach jego córki i syna. Kontrastu, któryby wydatniej oznaczał walczące ze sobą prądy, trudno sobie lepiej wyobrazić. Wielkoświatowy wpływ zresztą Wersalu, Paryża i modnej romansopisarskiej literatury francuzkiej tych czasów jest tu nie mniej w strojach i w charakterze innych portretów widoczny. Jednym z ważnych wypadków w ówczesnym towarzystwie paryzkiem, było nowe urządzenie salonu w sławnym hotelu de Rambouillet, salonu, w którym Scuderi czytała „Clelije“, „Celintę“ i „Wielkiego Cyrusa“ w otoczeniu nadającem ton światowy, a którego obicia i meble dotychczas ciemno-karmazynowe, zamieniła pani domu na jasno-niebieskie. *„Le ton de conversation avait changé, depuis que le cramoisi du salon a fait place au bleu“*, jak mówi pamiętnikarz współczesny. Powoli odtąd barwy jasne i niebieskie zaczęły wchodzić w modę. Widzimy zatem nie tylko strój niebieski i biały w obu najlepszych portretach Marysieńki, jako bogini wśród dziecięcego Olympu, czy pokutującej Magdaleny z rozpuszczonemi włosami, ale także w portretach córki Podskarbiego, marszałkowej Bielińskiej i jego syna,

hr. de Chateauville, który do rodzinnego swego nazwiska nawet tytuł francuzki dodał.

Mimo tych różnic, wyraźnych nie tylko w strojach, ale i w postaciach, nad wszystkiemi góruje charakter wieku. Można powiedzieć, że każda epoka i każdy wiek, uważany jako całość, ma pewien sobie właściwy, idealny typ, do którego stosują się inne, który stanowi ton przewodni w grze charakterów i twarzy, w którym się streszcza i wyraża zasób instynktów i uczuć, grający przewodnią rolę w ogólnym nastroju i który ściśle się wiąże z właściwościami współczesnej cywilizacyi. Jakkolwiek nieskończone są w swej rozmaitości indywidualne odmiany rysów, to jednak wszystkie dostrajają się do jednego uczucia, do jednej przeważającej siły moralnej, która cel życia, dążność bezwiedną istynktom wskazuje i kierunek ich drogi oznacza. Są pewne cechy w konturach fizyognomii, w wyrazie ust i oczu, które nie mylą, jest w nich pewien wspólny akcent, który im miejsce wśród otoczenia z jakiego wyszły wskazuje i który sprawia, że nieledwie na pierwszy rzut oka i niezależnie od strojów, jesteśmy w stanie każdą prawie postać przedstawioną w dobrym i współczesnym portrecie, odnieść do epoki, która ją wydała. Dla XVII stulecia akcent ten polega na duchowej wyższości, powierzchownej, czy głębszej i na pewnej teatralnej ¦i deklamacyjnej niekiedy, a częściej prawdziwej powadze, która nam zawsze imponuje i zawsze wywiera wrażenie. Pod jej powłoką czujemy surowość, ciasną

i drobnostkową w twarzy Zygmunta III, zapatrywanie się serio na rzeczy, przy dobroduszności w rysach Władysława IV, domyślamy się walk moralnych, nocy bezsennych, łez opłakujących nieszczęścia i grzechy w podpuchłych oczach i drgających wargach Jana Kazimierza, lub odczuwamy szlachetność i podniosłość uczuć w wyrazie Jana III. Typy epoki Odrodzenia są silne, męzkie, zdrowe i zmysłowe, a niekiedy pełne finezyi; typy XVIII, jak to na niektórych naszych portretach sprawdzić można, zaokrąglone, nalane, obojętne, zadowolone z użycia i skeptyczne lub subtelne; ludzie na portretach z czasów rewolucyi francuskiej, wyglądają wszyscy, jak ktoś słusznie powiedział, jakgdyby ze snu piorunem nagle obudzeni; typy zaś tego wieku o którym mówimy, mają przy pełności form, pewne wybitne zacięcie, świadczące o walkach zewnętrznych czy wewnętrznych człowieka, o względach wyższych i poważniejszych, udanych czy szczerych, które jego krokami kierują, i o tem znaczeniu możnowładztwa, które taką rolę w dziejach naszych gralo. Jest w nich, jednem słowem, im tylko właściwy styl.

Niestety zapominają o tem często nasi dzisiejsi artyści. Matejko przenosząc typy wzięte ze swego otoczenia lub ulicy w świat swej genialnej fantazyi, umie je zawsze podnieść do dziejowej wysokości i nadać im charakter wieku, na tle którego je stawia. Na wystawie Tow. Sztuk pięknych, widzieć można od czasu jubileuszu dwa nowożytne bronzowe biusty króla Jana, z których

jeden przypomina mimo całego podobieństwa dzisiejszego oficera od huzarów, a drugi jakiegoś powiatowego marszałka z dębowym wieńcem na czole. Nie naśladownictwem wąsów i nosa odtwarza się w sztuce ludzi, ale odczuciem ich charakteru i ich ducha.

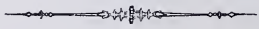
Ten sam duch, który tak wyraźnie z portretów przemawia, widoczny jest w charakterze i w cechach wszystkich okazów Wystawy, jakieśmy na to zwrócili uwagę. Rzut oka na portrety jest więc naturalnym tego sprawozdania komentarzem i na nim je też kończymy.

Jeśli dodamy do tego obrazu, któryśmy starali się roztoczyć przed oczyma czytelnika, że wielkie i znane krajowe muzea i zbiory pozostały w znacznej części przez czas jubileuszowych uroczystości nietknięte, i że Wystawa zebrana była wyłącznie prywatnemi środkami, to będziemy mogli sobie powiedzieć, że mimo klęsk i wyjątkowych w historyi rabunków, mimo naszych nieszczęść i naszej biedy, ocalał jeszcze szmat z naszej poszarpanej królewskiej purpury, którym się przed światem i przed sobą poszczycić możemy.

WYKAZ WŁAŚCICIELI

wymienionych w niniejszem sprawozdaniu.

Str.

Akademia Umiejętności w Krakowie . . . . . 53.
Bniński Roman, hr. . . . . 34, 37, 49.
Borowski-Skarbek . . . . . 35.
Branicki Konstanty, hr. . . . . 49.
Breza Achilles . . . . . 35.
Byszewski . . . . . 54.
Cieński Ludomir . . . . . 63.
Czartoryska Marcellina, księżna . . . . . 34.
Czartoryski Marcelli, książę . . . . . 52.
Czacz w Wielkopolsce, kościół . . . . . 35.
Dominikanie, klasztór w Krakowie . . . . . 58.
Dembiński Leon . . . . . 35.
Działyńska Izabella, hr. . . . . 68.
Franciszkanki, klasztór w Krakowie . . . . . 40.
Frauenburg, kościół w Prusach . . . . . 29.
Gabinet archeologiczny Uniw. Jagiel. w Krakowie . 60.
Gorczyńska . . . . . 58.
Haller . . . . . 23.
Jabłonowska Wanda, księżna . . . . . 49.
Katedra na Wawelu . . . . . 19, 21, 41, 58.
Komorowski-Suffczyński, hr. . . . . 35.
Krasiński Adam, hr. . . . . 52.

Str.
Kwilecka Marya, hr. . . . . 27.
Łącki, hr. . . . . 68.
Lubomirski Andrzéj, książe . . . . . 50, 52, 60.
Marya Panna, kościół w Krakowie . . . . 30, 58, 61.
Matczyńska . . . . . 12, 13, 31, 35.
Mogiła, opactwo pod Krakowem . . . . . 58.
Muczkowski Stefan . . . . . 53.
Niedzielski Stanisław . . . . . 21.
Ociosalski Stefan . . . . . 61.
Popiel Paweł, Excellencyja . . . . . 63.
Potocka Adamowa, hr. . . . . 33, 48, 54, 60, 61, 68.
Potocki Antoni, hr. . . . . 37.
Potulicki . . . . . 59.
Sanguszko Eustachy, książe . . . . . 39.
Sapieha Adam, książe . . . . . 58.
Szalay Ludwik . . . . . 50.
Szembek, hr. . . . . 68.
Tarnowski Stanisław w Krakowie, hr. . . . . 50, 62.
Tarnowski Stanisław w Śniatynce, hr. . . . . 59.
Tarnowski Tadeusz, hr. . . . . 61.
Załuska Henryka, hr. . . . . 23, 41.
Zamoyski Władysław, hr. . . . . 68.